

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLÍTICAS

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE SOCIÓLOGO

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL ESCRITOR DENTRO DEL CAMPO  
LITERARIO HISPANOAMERICANO: ANÁLISIS DE LA OBRA DE NO FICCIÓN Y  
LAS ENTREVISTAS DE ROBERTO BOLAÑO ENTRE 1998 Y 2003

NORMAN XAVIER VILLACRESES

DRA. MERCEDES MAFLA

QUITO, 2014

## **Dedicatoria**

A mis padres.

A todos los escritores y teóricos, cuyas lecturas me han acompañado en el transcurso mi vida, en sus libros he encontrado el placer y la guía que el disfrute estético y el conocimiento pueden entregar. Estas han sido algunas de mis mayores riquezas.

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1: El campo literario hispanoamericano .....</b>	<b>9</b>
1.1 Aproximación a la teoría del campo literario.....	9
1.2 El campo de producción literaria a finales del Siglo XIX.....	22
1.3 De inicios del Siglo XX al boom.....	28
1.4 Las décadas siguientes al boom.....	42
<b>Capítulo 2: Roberto Bolaño dentro del campo literario hispanoamericano.....</b>	<b>49</b>
2.1 El habitus de Bolaño.....	49
2.2 La obra de Bolaño dentro del campo literario hispanoamericano.....	57
<b>Capítulo 3: La obra de no ficción y las entrevistas de Roberto Bolaño.....</b>	<b>69</b>
3.1 La autonomía como escritor.....	70
3.2 Bolaño: su idea de la literatura.....	76
3.3 Relación con los escritores y la historia literaria.....	83
<b>Conclusiones.....</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>94</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>104</b>
Representaciones del escritor en <i>Los detectives salvajes</i> de Roberto Bolaño.....	104

## **Resumen**

La presente investigación, trata de encontrar la relación existente entre las condiciones sociales propias del campo literario hispanoamericano y el discurso que Roberto Bolaño mantiene en su obra de no ficción y entrevistas hacia el final de su vida. Para ello se realiza una exploración histórica del campo literario en Hispanoamérica y la trayectoria que en él realiza Bolaño, estableciendo así los elementos necesarios para entender su posición ética y estética con respecto a la literatura y la influencia que ésta tiene en su construcción como escritor a finales del siglo XX.

En el desarrollo de la investigación se indica, que el discurso de Bolaño en sus intervenciones y críticas, es un elemento adyacente a su obra y en constante comunicación con ella, con él intenta retomar y proponer una forma autónoma del ejercicio de la literatura, que contrasta con las condiciones del campo en la década de los noventas. Se señala finalmente el carácter estratégico de esta posición del escritor para construir socialmente una imagen determinada dentro del campo literario, la cual constituye un elemento importante al momento de comprender la influencia que tiene el escritor dentro de Hispanoamérica.

## Introducción

Actualmente Roberto Bolaño (1953 - 2003) es considerado por sus pares y por la crítica como el escritor de mayor importancia dentro del campo literario hispanoamericano. La mayoría de los estudios realizados sobre el autor, se encuentran en el campo de la crítica literaria y se han centrado en los distintos aspectos de su obra de ficción. Esta disertación realiza un estudio de la obra de no ficción y de las entrevistas de Bolaño entre 1998 (año en que es galardonado con el Premio Rómulo Gallegos) y el 2003. Se analiza en el proceso las particularidades de su discurso, las características de su obra y las condiciones sociales y estéticas existentes en el campo literario históricamente desde la sociología, para generar de esta forma una nueva perspectiva de la figura de Roberto Bolaño, como escritor en Hispanoamérica, la cual no ha sido abordada hasta el momento, en investigaciones desde la sociología de la literatura.

Este trabajo intenta explicar cómo la obra de no ficción y las entrevistas hechas a Roberto Bolaño en su momento de consagración, se relacionan con la construcción de la figura del escritor dentro de las leyes propias del campo literario hispanoamericano. Proceso que implica estudiar el estado del campo, sus antecedentes históricos, sus luchas internas y la trayectoria que en él, Roberto Bolaño realizó en él como escritor, ya que éste es el espacio donde el escritor construyó y sostuvo su discurso. Con esto se espera entender cómo su obra de no ficción y sus entrevistas responden a las condiciones del campo literario y establecen a Bolaño en una posición determinada como escritor.

Se han tomado como objetivos de ésta investigación: Analizar las intervenciones de Roberto Bolaño entre 1998 y el 2003, para comprender cómo estas han actuado dentro del campo literario hispanoamericano, llevando a que Bolaño se construya como un determinado tipo de escritor. Estudiar las distintas condiciones del campo literario en Hispanoamérica durante el siglo XX para comprender las transformaciones acontecidas en éste, que explican su situación a finales del siglo XX. Finalmente, comprender la trayectoria de Bolaño dentro del campo literario, su estrategia y las obras que publicó allí, para observar la concordancia entre el estado del campo a finales de los noventa y el proceso de construcción del escritor, cuando hace públicas sus ideas de la literatura.

Se ha tomado como base de la investigación, el andamiaje teórico y metodológico desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en el campo de la sociología de la literatura. El procedimiento realizado para analizar nuestro objeto de estudio se ha dividido metodológicamente en las siguientes fases: En primer lugar, el análisis de la posición del campo literario en el seno del campo del poder, y su evolución en el decurso del tiempo, analizando la estructura interna del campo literario, sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, así como las posiciones que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad. En segundo lugar un análisis de la génesis del *habitus* de Bolaño, su trayectoria dentro del campo y su relación con el mismo. Y finalmente un estudio de las obras de no ficción y las entrevistas de Roberto Bolaño en relación a la información obtenida. Es decir, que esta investigación es analítica en las tres fases de la investigación, las cuales toman en cuenta también procedimientos metodológicos históricos al momento de estudiar la constitución del campo y la influencia de la posición de Bolaño en su construcción histórica como escritor, determinando el papel que sus intervenciones no ficcionales tienen en el proceso.

La estructura de los capítulos de esta investigación está esquematizada de acuerdo a ello. El primer capítulo, inicia con una introducción a los conceptos y métodos de la sociología de Pierre Bourdieu para entender el campo literario, sus reglas y funcionamiento, luego se ha procedido a realizar un estudio de las condiciones de formación del campo literario en Hispanoamérica, esto se ha estudiado desde finales del siglo XIX a mediados del siglo XX, donde se ha revisado la importancia de la nueva narrativa para construir una imagen de la literatura hispanoamericana. Finalmente se han observado las décadas posteriores, hasta finales del siglo XX, tomando en cuenta siempre las transformaciones políticas, económicas y estilísticas que se han dado hasta llegar a la década de los noventa. El segundo capítulo está dividido en dos partes, la primera, intenta reproducir el *habitus* y la trayectoria que Roberto Bolaño tiene en el campo literario desde la década de los setenta, hasta finales del los noventa, y la segunda comprender las principales características de su obra literaria y cómo ésta se comunica con las condiciones del campo literario. Finalmente en el tercer capítulo se realiza un análisis de las intervenciones de Bolaño, tanto en su no ficción, como en sus entrevistas entre 1998 y el 2003 para de ellas establecer su posición respecto a la literatura y su ejercicio. Para ello se ha iniciado con un estudio de su relación con la política, la nacionalidad, los mercados y la

noción de éxito, para desde allí establecer una primera posición de autonomía, luego se ha expuesto cuál es su idea de la literatura y la ética que un escritor verdadero debe mantener, para terminar con la idea que Bolaño sostenía de la literatura en general y especialmente con la literatura hispanoamericana y sus miembros hacia dónde dirigió sus más enérgicas críticas.

# CAPÍTULO 1

## 1. EL CAMPO LITERARIO HISPANOAMERICANO

### 1.1 Aproximación a la teoría del campo literario

Para entender de qué forma la literatura Hispanoamericana ha presentado sus diversas transformaciones a través del tiempo y ha adquirido sus particularidades, tomaremos como referencia la teoría y metodología de Pierre Bourdieu para el análisis de las obras artísticas, al estar esta investigación planteada desde el concepto de campo y su estudio, partiremos de la explicación del mismo para entender a los diversos grupos sociales.

Los campos, desde esta teoría, son espacios sociales determinados, los cuales poseen ciertas características por medio de las cuales pueden comprendérselos y analizarlos. Sus características pueden sintetizarse en cuatro características fundamentales: “a) espacios estructurados y jerarquizados de posiciones; b) donde se producen continuas luchas que redefinen la estructura del campo; c) donde funcionan capitales específicos, y d) un tipo de creencia (*illusio*) específica” (Criado, 17). Estos elementos funcionan dentro del campo mediante una autonomía relativa y gradual en relación a otros campos y subcampos con los cuales existe relación o dentro del cual pueden estar incluidos. Esta autonomía solo puede entenderse a partir de las disputas internas que se han desarrollado dentro de los campos y que eventualmente han llevado a su independencia relativa y al desarrollo de sus propias reglas internas, que son aceptadas por los agentes y que dotan al campo de su especificidad en la lucha interna por la obtención de capitales, beneficios o posiciones dentro del mismo.

Bourdieu define al campo en su obra *Las reglas del arte* como:

una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones que dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos que están puestos en juego en el campo (342).



Debemos entender al campo literario como subordinado al campo de poder el cuál es: “el espacio de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)” (Bourdieu A, 320). Esto nos lleva a comprender que el campo literario no puede ser separado de los distintos procesos que suceden dentro del campo de poder, ya que al estar relacionados, diversas situaciones o tomas de posición dentro del campo de poder afectarán a los agentes e instituciones dentro del campo literario. Pero este tipo de incidencias nunca acontecen de forma directa sino “sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una reestructuración tanto más importante cuanto más autónomo es el campo” (Bourdieu B, 21) El fenómeno es descrito como refracción y evidencia la importancia de la lógica específica del campo literario para recibir y adaptar las distintas influencias, mandatos externos o transformaciones a los que es sometido. Es decir, las coacciones externas, cualquiera que estas sean, no pueden ejercerse si no es por medio del campo y tras pasar por su lógica y disposiciones específicas. A diferencia de la teoría del reflejo que intenta explicar esta influencia externa directamente sobre la creación como un espejo, la refracción se entiende como un prisma, que filtra y transforma esta influencia en el campo y que se calibra a partir de la autonomía del mismo. Menciona el autor al respecto:

El grado de autonomía del campo puede calibrarse a partir de la importancia del efecto de retraducción o de *refracción* que su lógica específica impone a las influencias o a los mandatos externos y a la transformación, incluso hasta la transfiguración, a la que somete a las representaciones religiosas o políticas y a las imposiciones de los poderes temporales (...) También puede ser calibrado a partir del rigor de las sanciones negativas (descrédito, excomunión, etc.) que se infligen a las prácticas heterónomas como la sumisión directa a unas directivas políticas o incluso a unos requisitos estéticos o éticos, y sobre todo a la vigencia de las incitaciones positivas a la resistencia, incluso a la lucha abierta contra los poderes (Bourdieu A, 326).

Dentro del campo literario podemos encontrar tanto a los escritores y autores, como a los editores y críticos. Estos tienen participación dentro del campo literario por medio de la creación, la distribución o la valoración de las distintas obras producidas dentro del mismo. Pero no se puede realizar una reducción del campo literario solamente a estos agentes. Al

entender la comunicación existente entre los distintos campos de la sociedad, entran en juego relaciones con diversos campos, como el educativo, por medio de la enseñanza y la validación de un autor al ser incluido dentro de los programas de estudio, o el político al producir una obra que apoye o critique la ideología mantenida por el gobierno en funciones. Como puede observarse las redes mediante las cuales el campo literario puede entrar en comunicación con otros es múltiple. Una revisión de las reglas específicas que lo han constituido es reveladora al momento de comprender su funcionamiento y cómo los agentes e instituciones se ven afectados por las mismas.

Bourdieu afirma en *Las reglas del arte*, que el establecimiento del campo literario y artístico se constituye tras la independencia de éste frente a los poderes tanto económicos como políticos (98) reivindicando así el derecho de que sea el campo mismo el que defina los principios de su legitimidad. (99) Este proceso genera un nuevo *nomos*, es decir un principio de visión y división para entender que condición define al campo literario *comotal* (331), y por lo tanto el espacio donde la disputa es posible entre quienes lo componen estableciendo la toma de posiciones por parte de los agentes dentro del campo. El principio fundamental que Bourdieu halla dentro del campo literario es la oposición entre arte y dinero que da lugar a dos lógicas económicas que coexisten en ambos polos del campo. En el un polo está:

la economía antieconómica del arte puro basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la economía (de lo comercial) y del beneficio económico (a corto plazo) (...) orientada hacia la acumulación del capital simbólico en tanto que capital económico negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo beneficios económicos (214).

Y en el otro polo:

la lógica económica de las industrias literarias y artísticas, que al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, y al éxito inmediato y temporal (...) limitándose a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela (214).

Esta contraposición entre las dos lógicas económicas en el campo literario lleva a su vez a que la producción dentro del campo sea diferenciada y exista tanto una producción pura destinada al mercado restringido de los productores (que distinguen a su vez entre los productos de la vanguardia y la vanguardia consagrada), y otra destinada a la satisfacción de las expectativas del gran público (186, 187). Este proceso lleva a que se generen oposiciones en las lógicas de edición y se presente lo que Bourdieu define como “dos ciclos de vida de la empresa de producción cultural” (221). En el polo más autónomo están editoriales generalmente pequeñas cuya apuesta editorial da prioridad al valor puramente artístico de las obras y cuyo éxito simbólico y económico se da a largo plazo. Este tipo de empresas se adhieren a un *ciclo de producción largo*, que implica aceptar los riesgos de las inversiones culturales y acatar las leyes específicas del mercado del arte; es decir carecer de un mercado en el presente, aún bajo el riesgo de pérdida económica en la publicación. Del lado más heterónimo se encuentran las editoriales orientadas a la venta, que intentan llegar al gran público donde el éxito es entendido como una garantía del valor de las obras y la producción de *best-sellers* común. Este tipo de editoriales se acogen a un *ciclo de producción corto*, que intenta minimizar los riesgos, acoplándose a la demanda y que por medio de redes de comercialización tratan de garantizar la reintegración de la inversión realizada, pero cuyos productos están condenados a una obsolescencia rápida (215, 223).

Estas particularidades dentro del campo literario llevan a que se generen percepciones entre los agentes acerca de cuáles son las vías para alcanzar legitimidad en el mismo. En el lado más autónomo, el éxito inmediato resulta sospechoso al igual que la asociación del éxito con el número de ventas (como sucede en el otro polo). Para Bourdieu la producción de la obra tiene similitud al proceso de donación, en el cual solo son recuperables las inversiones a fondo perdido y cuya contra donación es el reconocimiento, que brinda un nombre y el poder de consagrar objetos y personas (224). De ahí que este proceso lleve a que los distintos productores también tomen a la vez posiciones en la disputa por la legitimidad que se da dentro del campo dependiendo de cuán cerca o lejos se encuentren de cada polo. Este proceso de lucha será el que determine la historia del campo y en él se disputará “el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas” (236). Lucha que se dará entre: “los dominantes conformes con la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos que están entrando y que tienen todas las de ganar con la discontinuidad, la ruptura, la diferencia, la revolución” (237) y de

esta forma crear una nueva posición antes inexistente en el campo que logre establecerlos y diferenciarlos en el futuro.

Con la consagración viene la legibilidad de los autores y la aceptación de los mismos dentro del campo. Para Bourdieu, una transformación en el campo es una traslación en la estructura de los gustos, que requiere, por parte del productor o los productores, un amplio conocimiento del campo, de las interrelaciones e interacciones que se han producido en éste y que serán visibles para los demás agentes que tengan un conocimiento de la historia del campo. De ahí que “hacer época” y generar un cambio dentro del campo sea para Bourdieu un desplazamiento de los actos anteriores producidos, ya que en último acto producido estarían presentes los “golpes” pertinentes que lo preceden (241, 242).

La teoría propuesta nos indica entonces que la consagración de un determinado autor y su obra, reside dentro del campo y en su interacción con las relaciones objetivas existentes dentro del mismo (255). De los agentes y las reglas que en él actúan y que finalmente proveen de sentido y el valor a las obras producidas por los autores dentro del campo, alejándose totalmente así de la nociones de la existencia del genio creador o de la ideología del don o la predestinación de los artistas.

El proyecto de Bourdieu con esta teoría es una superación entre las posiciones internas y externas para el entendimiento de las obras. Aquí se encuentran en el primer grupo las posiciones que favorecen las lecturas estructurales o deconstruccionistas que toman a la obra como autosuficiente y cuyos análisis olvidan las condiciones sociales de la producción y reproducción. En el segundo grupo están las teorías refinadas del reflejo que no consideran desde una perspectiva reflexiva las lógicas e historias específicas del campo literario, y que al referir directamente la obra al grupo social al cuál el artista pertenece, como un portavoz consciente o inconsciente de éste, pasan por alto las condiciones internas propias del campo que inciden y permiten la producción y recepción de las obras.

Es necesario, antes de proceder a explicar el método a utilizarse en esta investigación, indicar dos conceptos claves dentro de la teoría de Bourdieu. En primer lugar el *habitus*, el cual es un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital. (268) El *habitus* actúa como un sistema de disposiciones que es la base

objetiva de conductas regulares y que determina una previsibilidad de las conductas ante ciertas circunstancias. Tiene un carácter multidimensional, por un lado actúa como *eidos*, (sistema de esquemas lógicos o estructuras cognitivas) *ethos* (disposiciones morales) y *aisthesis* (gustos, disposiciones estéticas). El *habitus* mantiene un carácter sistemático y transponible entre las distintas prácticas y al existir en un estado práctico se interioriza por los agentes de forma implícita (Giménez, 6-7). Podemos imaginarnos al mismo como la primera carta que recibimos en un juego y que define nuestro lugar dentro de los espacios sociales. Pero no debemos entender al *habitus* como un conjunto de disposiciones cerradas, al contrario: al tener un carácter abierto es propenso a ser afectado por las distintas experiencias que en su historia la persona reciba. Por lo tanto podemos decir que tiene un carácter duradero, pero no inmutable.

Al encontrarse el *habitus*, en medio de distintos campos se desarrolla una estrategia frente a éstos y un sentido de inversión de los capitales disponibles, no solamente materiales sino simbólicos. Generalmente el primer espacio de adquisición e inversión de los capitales y las disposiciones por el *habitus* es el entorno familiar, por ejemplo al momento de aprender un determinado dominio del lenguaje o al aplicar ciertas normas o valores heredados por la familia. Estas determinadas inversiones llevan a una acumulación de capital cultural que luego se prolongará en medios como el educativo o el laboral.

Este sentido estratégico se entiende, desde Bourdieu, como un juego, es decir, una como estrategia sin un cálculo racional, en la mayor parte de los casos, y que sucede de manera espontánea por la integración que tiene el *habitus* en los campos. Estos pueden tener reglas explícitas para el comportamiento de los agentes dentro de los mismos, pero los agentes no siempre se comportarán acorde a reglas escritas. En este sentido tienen una mayor relevancia las normas de legitimidad de cada campo, las cuales implican una determinada lógica interna que al ser interiorizada y reconocida por los agentes, les permite diversas posibilidades de acción dentro de los límites del campo (Giménez, 10). El arte de jugar está entonces dado por la habilidad de los agentes de elegir entre una variedad de posibilidades en un momento determinado. Aparece así la noción de estrategia como tal, al momento de anticipar el porvenir y poder actuar en correspondencia al mismo; los recursos que tienen para poder intervenir en el juego están mediados por la cantidad de capital que éstos han incorporado o inculcado en su *habitus*, factor determinante para poder acceder a

las distintas posibilidades de acción dentro de los campos.

El segundo concepto a usarse es el de capital, el cual, en la teoría de Bourdieu, hace referencia a los distintos tipos de recursos (heredados, incorporados o inculcados) que un agente posee para poder intervenir dentro de los campos y que se asocian con la noción de poder al momento de disputar o utilizar a los mismos frente a otros agentes, para obtener o conservar determinadas posiciones o beneficios. El capital puede tener varias formas:

*Capital económico:* se refiere a la posesión de recursos de naturaleza económica como propiedades, medios de producción, dinero, etc.

*Capital cultural:* Bourdieu en su ensayo *Tres estados del capital cultural* (1987) se refiere a que este capital puede manifestarse como incorporado, objetivado o institucionalizado.

Como *estado incorporado*, cuando se encuentra ligado al cuerpo y presupone un aprendizaje, es decir una inversión personal de tiempo para adquirirlo. Su transmisión no es instantánea, su proceso de adquisición en lo esencial puede realizarse de forma encubierta e inconsciente y está ligado de por vida a una sola persona acabándose cuando esta muere. Por ejemplo el gusto estético, el aprendizaje de idiomas o de un instrumento musical, tiene tendencia a funcionar, a su vez, como capital simbólico. Como *estado objetivado*, cuando el capital cultural está objetivado en apoyos materiales como escritos, pinturas, monumentos, etc. Es transmisible en su materialidad pero la condiciones específicas de su apreciación requieren de mecanismos de incorporación por lo que se someten a las leyes de adquisición antes descritas. Como *estado institucionalizado*, es el reconocimiento institucional del capital cultural poseído por un agente en un determinado momento, como las titulaciones educativas, los certificados de aprendizaje, etc.

*Capital social:* consiste en la capacidad de movilizar redes de personas, que se derivan de la pertenencia del agente a ciertos grupos sociales y que pueden ser utilizables a corto o largo plazo. Por ejemplo, amistades familiares, educativas, pertenencia a cierta institución, etc.

*Capital simbólico:* corresponde a cualidades impalpables, que se asocian como intrínsecas del agente y que solo pueden existir al ser reconocidas por los demás. Por ejemplo la autoridad, el prestigio, la reputación, el crédito, la fama, el talento, la notoriedad, etc. Capitales como el económico o el cultural, al producir estos elementos pueden comprenderse en su potencial de convertirse en capital simbólico.

Los distintos tipos de capital están vinculados entre sí de una forma estrecha, existiendo un nivel de conversión de uno en otro. Por ejemplo la posesión de capital económico permite el acceso a mejores condiciones educativas que se reflejan en una mayor adquisición de capital cultural.

Tanto los conceptos de *habitus* y *capital* son elementos necesarios dentro la teoría utilizada que no pueden ser separados de la noción de campo, y que están íntimamente ligados el uno con el otro para comprender el método a utilizarse a continuación en la investigación. El estudio del campo literario implica para Bourdieu la realización de tres operaciones necesarias:

En primer lugar, el análisis de la posición del campo literario (etc.) en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en segundo lugar el análisis de la estructura interna del campo literario (etc.), universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los *habitus* de los ocupantes de estas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.) encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (318).

El método y la teoría de Bourdieu expuestos, se establecen como una oposición a la estética kantiana en la creación y en el consumo de las obras. Quien al establecer una estética pura de herencia platónica, afirma que la sensibilidad estética es natural a los individuos obviando los factores sociales que construyen el gusto, y por lo tanto estableciendo a la misma como una estética legitimadora del gusto de las clases dominantes, quienes tienen la capacidad de definir lo que puede considerarse arte. Esto lleva en el plano de la creación a entender la producción de las obras desde la noción de “genio creador”, es decir, el artista que logra a través de su genialidad producir obras que pueden ser universalmente artísticas independientemente de las condiciones sociales e históricas. En el plano de la recepción este punto de vista lleva a tomar a la figura del creador y su creación como una esfera propia de estudio de las obras de arte, ignorando o

dejando en segundo plano las situaciones que lo llevaron a crearlas. Esto es desde el planteamiento de Bourdieu es considerado ahistórico y etnocéntrico, ya que al valorizar las obras provenientes del gusto puro por sobre el gusto sensible, se llega a un abordaje erróneo para el estudio de las obras artísticas.

Las nociones provenientes de la filosofía en el análisis cultural han sido aplicadas y legitimadas en las humanidades y las ciencias sociales, estableciéndose como un obstáculo para el conocimiento de la producción cultural, ya que no se puede constituir una ciencia de las obras obviando la objetivación científica de los procesos y los productos resultantes del mismo. La solución a la pregunta de qué existe realmente de específico dentro de la literatura ha sido dada a través de la historia bajo ciertas propiedades en la misma, como la gratuidad, el desinterés, la falta de función o la primacía de la forma sobre la función, las cuales a consideración de Bourdieu no son más que variaciones del análisis kantiano (Bourdieu, 419). Existe un proceso doble de deshistorización proveniente de estas ideas, tanto en la obra como en la mirada sobre la obra. Al estudiarla de esta forma se la separa de su entorno, es decir, de las condiciones sociales históricas y específicas que intervienen en su creación y al acudir a las nociones de desinterés o desapego, se cierra la posibilidad de estudiarla por fuera de visiones subjetivas del autor y su relación con su obra. Si bien se considera al autor como miembro de una sociedad determinada, su experiencia creadora desde esta lógica se vuelve universal, rechazando o minimizando la importancia de las condiciones sociales que hicieron que la producción y la recepción sean posibles, manteniendo la idea de una trascendencia histórica del arte.

Este análisis antihistórico para Bourdieu se reproduce a si mismo, ya que: “La experiencia de la obra de arte como inmediatamente dotada de sentido y de valor es un efecto de la coincidencia entre las dos caras de la misma institución histórica, el *habitus* culto y el campo artístico” (Bourdieu, 425). Si la obra tiene algún valor simbólico, es el resultado de ser percibida por espectadores con la disposición y la capacidad para comprenderla en sus condiciones estéticas, las cuales han sido construidas en el campo artístico a través de su propia historia y luego interiorizadas por los mismos en su *habitus* como *capital cultural*.

El estudio de las obras desde la posición de Bourdieu no puede separarse en producción y recepción, ya que una visión reflexiva y conjunta, abarca la investigación de todos los



procesos que llevan a que la obra adquiera su valor. Por medio del análisis histórico de la génesis de los personajes del juego artístico, los artistas, los expertos y las disposiciones a las que recurren en la producción y recepción de las obras de arte, se puede para el autor superar la visión esencialista sobre el estudio artístico (Bourdieu, 427). De ahí que no se trate solamente de acabar con el “fetiche del nombre del maestro” sino de “describir la emergencia progresiva del conjunto de los mecanismos sociales que hacen posible el personaje, del artista como productor de ese fetiche” (428), proceso que implica el estudio del campo literario y las disposiciones que en él se dan.

Para Bourdieu la historia de la estética pura tiene fundamentos teológicos, que luego fueron adaptados por la filosofía, especialmente “la concepción del artista como “creador” dotado de esa facultad casi divina que es la “imaginación” y capaz de producir una “segunda naturaleza” un “segundo mundo”, un mundo sui generis y autónomo” (431). En las *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* que data de 1735, Alexandre Baumgarten traspone el orden de la cosmología de Leibniz, donde Dios en la creación, escoge entre el mejor de los mundos posibles, estos, conformados por sus leyes internas específicas y elementos compatibles, cediendo este lugar al poeta, y haciendo de él un creador, quien elabora un mundo sometido solamente a sus propias leyes y cuya verdad no se encuentra en su correspondencia con lo real, sino en su coherencia interna (432). Los fundamentos filosóficos platónicos, plotinianos y leibnizianos se interpretaron y elaboraron en diversos autores como Shaftesbury o Kant y posteriormente en Schiller, Schlegel o Schopenhauer, dando primacía al punto de vista del receptor, es decir, elaborando perspectivas centradas en la contemplación y no en el papel que juega la producción de la obra de arte, las mismas que luego fueron reelaboradas por los escritores del arte por el arte como Baudelaire y Flaubert, llevando las nociones del creador, el otro mundo, y la contemplación pura al campo de la producción artística (432). Flaubert en 1985 escribirá en su correspondencia que: “la vida es algo tan horroroso que la única manera de soportarla es escapándose de ella. Y la manera como uno puede escaparse es viviendo en el arte” o que: “Un autor en su libro debe ser como Dios en el universo, debe estar presente en todas partes y en ninguna debe ser visible. Ya que éste es una segunda Naturaleza, el creador de esa Naturaleza debe comportarse de una manera similar. En todos sus átomos, en todos sus aspectos, debe hacerse sentir una oculta e infinita pasividad”. A través de estos cambios se va generando la noción moderna del artista en las artes, donde el creador adquiere un poder casi divino

de transmutación, y que por lo tanto tiene independencia respecto al tema, asignando así su propia norma fundamental para la percepción culta, y por tanto para la crítica y la interpretación de sus obras (439).

Con lo establecido, podemos tener una visión más clara de la posición de la teoría de Bourdieu dentro de la sociología de la literatura. De inicio existe un distanciamiento en su teoría de la tradición literaria, que realiza una diferencia clara entre el productor y el lector, dando lugar a investigaciones que sostenidas por la institución académica dan prioridad al proceso de lectura, y por ende a la aproximación a la obra como un todo artístico, autosuficiente, que lleva a que el crítico busque en la misma sus interrelaciones y su estructura dejando de lado los factores externos a la misma, como en el caso del *New Criticism*, o la tradición hermenéutica alemana. Toma distancia de igual manera de la tradición estructuralista, que por medio de la lectura interna y formal busca recuperar las formas universales de la razón literaria, es decir buscar las estructuras antihistóricas, que dan lugar a la elaboración poética o literaria del mundo (293). Bourdieu se refiere en este caso a la teoría de Saussure que toma a las obras culturales “como productos históricos cuyo análisis ha de poner de manifiesto la estructura específica, pero sin referirse a las condiciones económicas y sociales de la producción de la obra o de sus productores” (293). Esta crítica se extiende también a los estructuralistas rusos y franceses, en torno a la diferenciación del lenguaje literario y el corriente, para dar así prioridad al primero, o al entender a la obra de arte como un modo de escritura autorreferencial constituida por un juego de convenciones y códigos literarios específicos (294).

En cuanto a los análisis externos al concebir a las obras como reflejo o expresión simbólica del mundo social, indica que estos se refieren directamente a las características sociales de los autores o de los grupos supuestos o proclamados a los que iban destinadas, o que presuntamente deben expresar. La inclusión del concepto de campo de producción cultural en su teoría, pretende superar el reduccionismo que para Bourdieu, han llevado a cabo las diversas formas que ha adoptado la teoría del reflejo, como los realizados por Luckács o Goldmann, cuyo punto de partida es que la comprensión de la obra de arte es igual a la comprensión de la visión del grupo social desde el cual el artista ha creado su obra, y que a través del artista, sin tener necesaria conciencia de ello, se expresan verdades y valores de los cuales el grupo social no tiene necesariamente conciencia (303). Al no tomar en cuenta

la historia y la lógica específica del campo de producción y sus obras, refiriendo directamente la obra cultural al grupo social destinatario, para Bourdieu, se realiza un reduccionismo tanto de la época y de la obra, a unas pocas propiedades esquemáticas, seleccionadas por las condiciones de la causa (305).

Por medio del estudio del campo en su especificidad histórica, Bourdieu pretende superar tanto las visiones internas y como externas que se han dado sobre las obras culturales, poniendo atención al microcosmos conformado por los distintos agentes que intervienen dentro del campo, a sus disputas, estrategias y tomas de posición en relación a la historia del mismo. Para comprender el contexto en el cual esta teoría fue desarrollada, es necesario entender el estado de la sociología de la literatura en la década de los ochentas en Francia. Por un lado se encontraba el estructuralismo genético de Goldmann, que partiendo de Lukács, proponía un camino esencialmente textual, que implicaba detectar la coherencia entre determinadas estructuras literarias y la visión del mundo que parte de una clase social en condiciones sociales e históricas concretas. Por otro lado estaba la sociología empírica de Escarpit quien proponía el estudio empírico del libro y de los circuitos de la literatura, entendiendo a la literatura como un fenómeno de comunicación, que abarca la producción literaria, el escritor, los mecanismos de publicación y distribución literarios, las formas de consumo y el diverso público receptor. Bourdieu intenta superar ambas alternativas vigentes entonces, tanto la interpretativa como la empírica y desarrolla su teoría con este propósito. Llegando a la conclusión de que el objeto de estudio de la sociología de la literatura ya no son las obras y sus códigos, ni los mercados literarios asociados a sus consumidores, sino el campo literario en sí, su génesis, su historia, transformaciones y las relaciones que se dan dentro del mismo para comprender desde este punto la literatura, sus fenómenos y transformaciones.

La novedad que la teoría de Bourdieu presenta por sobre los análisis marxistas tradicionales, es la inclusión del concepto de campo de producción artística, como objeto de estudio relativamente autónomo y especializado donde se generan las obras. Este enfoque intenta resolver la interrogante, de hasta qué punto los artistas están condicionados en su creación por la influencia y los intereses que desde la ideología, las fuerzas económicas, y políticas se ejercen por sobre ellos. Lukács entendería este proceso como fundamental para otorgar un valor estético a las obras, considerando la calidad de un

escritor y su obra, en la capacidad que tiene éste de articular por medio de la narración, los elementos aislados que componen un todo, y que se muestran como un reflejo justo de la realidad objetiva y dialéctica, con sus contradicciones (Wahnón Bensusan, 70), de ahí su valoración del Realismo, ya que en él, el escritor al desprenderse de sus prejuicios individuales y de clase en su intento de captar la realidad, puede representarla en su condición histórica como un proceso contradictorio, indicando a la vez el devenir y el desarrollo del hombre nuevo, que para el teórico húngaro es la misión del escritor realista. (75). La resolución al problema de la valoración estética en la sociología de la literatura, al estar esta condicionada por elementos externos a la misma, dista de ser homogénea entre los diversos autores. Dentro de las corrientes marxistas, la posición de Lukács sería criticada por los teóricos de la Escuela de Frankfurt. Ernst Bloch, mencionaría que el intento de describir de la realidad de forma objetiva, entendiendo a la realidad como integralmente coherente no es más que un residuo del idealismo clásico (72). Adorno, defendería la literatura contemporánea y de vanguardia, por su valor crítico y revolucionario, por sobre los textos realistas en su obra *Lukács y el equívoco del realismo*, al indicar que estas obras “subvierten el valor de cambio y el papel de mercancía otorgado al arte por la sociedad de consumo” (Valles Calatrava, 82). De esta forma la autonomía del arte, lejos del desinterés kantiano, se percibe en su calidad crítica y transformadora, que puede evitar la reproducción de las prácticas dominantes. Walter Benjamín en *El autor como productor*, rechazará la idea de sujeto-creador por la noción de productor, e intenta conocer “no la posición del arte en conexión con las relaciones de producción de su época, sino saber cuál es la posición de una obra, dentro de las relaciones de producción de su época” (84), para a partir de ello conocer las posibilidades revolucionarias que los cambios en las fuerzas productivas y la tecnología presentan al artista.

Para entender de qué forma Bourdieu intenta resolver la cuestión de la influencia del medio en el artista, hay que comprender que Bourdieu entiende a la cultura como un proceso de dominación, donde las diferencias culturales, sirven para reproducir y legitimar las diferencias de los distintos grupos sociales, que en última instancia están asentadas sobre diferencias de orden económico. Las condiciones objetivas adquieren connotaciones subjetivas y simbólicas dentro de la realidad, y se encuentran establecidas dentro del *habitus* de las personas y dentro de los distintos campos como reglas y posibilidades, construidas históricamente, pero que podrían cambiar por la acción de los participantes. Al

dotar de especificidad y de una autonomía relativa y variable al campo de producción artístico, se entiende que cualquier condicionamiento externo sobre la producción, no es directo, sino mediado por el campo, de ahí que el estudio del campo literario constituya la parte fundamental del estudio de la sociología de la literatura en Bourdieu. Desde aquí se entiende la importancia del valor de las obras en su sociología. Como hemos dicho, el campo literario como tal es desde donde parte el estudio de Bourdieu, y en él, comprender el proceso de la construcción social del valor de la obra constituye el objeto específico del análisis, ya que por medio de él podemos comprender por qué una determinada obra en su historicidad adquiere su valía artística. Producción de la obra y otorgamiento del valor de la misma dentro del campo son dos procesos conjuntos dentro del enfoque de Bourdieu dentro de la sociología, de ahí la importancia de las tomas de posición, los puntos de vista y las disputas existentes respecto a la legitimidad, que se ha tomado como objeto de estudio de esta investigación dentro de Hispanoamérica. Menciona al respecto el autor:

El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal (...). El conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del *valor de la obra* a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal cual obra de arte, críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, marchantes, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de las instancias de consagración, academias, jurados, salones, etc; y al conjunto de las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte que pueden actuar sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas, sea mediante medidas reglamentarias, sin olvidar a los miembros de las instituciones que concurren a la producción de los productores y a la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte como tal, es decir como valor, empezando por los profesores y los progenitores, responsables de la inculcación inicial de las disposiciones artísticas (Bourdieu, 339, 340).

Entonces, entendiendo que el campo está constituido por una red de relaciones objetivas

cuyos actores se encuentran en disputa constante por la legitimidad de la obra, se entiende el sentido de esta investigación dentro del enfoque de la sociología de la literatura de Bourdieu. Realizar tanto un estudio de las relaciones objetivas de los productores dentro del campo de producción, como de las tomas de posición en el espacio de las obras es el método fundamental que Bourdieu establece para una ciencia de las obras (346). La elección de la obra de no ficción y las entrevistas de Roberto Bolaño como objeto de estudio, intenta indagar el proceso de valoración de las obras a través de las condiciones históricas y las transformaciones que se han dado dentro del campo literario. Es decir que el estudio está dirigido hacia el estudio de la crítica de los escritores y su valoración del ejercicio de la literatura hacia finales del siglo XX, en el cual Bolaño juega un papel de suma importancia para comprender los cambios que acontecen dentro de la producción de valor de las obras en la literatura de la región. Este ejercicio crítico que realizan los escritores:

no tiene generalmente como objetivo central servir en la orientación del lector o analizar el marco socio-histórico de una determinada obra y sus relaciones con la tradición literaria, funciones comúnmente asociadas con la crítica institucional, sino que busca orientar su propio camino de escritura, por lo tanto es una crítica que confirma y que crea valores, a diferencia de la crítica académica que tiende a ser más analítica y menos enjuiciadora (Gutiérrez Giraldo, 35).

Las intervenciones críticas de Bolaño como escritor desde este punto, funcionan como una continua toma de posición, en el cual comprendemos, su paulatina construcción como escritor dentro del campo literario, ya que su mirada no es ajena como la del crítico, sino que está profundamente vinculada con su ejercicio de la literatura, y es por ello un indicador valioso para entender los cambios de percepción y valorativos que se han dado en el campo literario en estos últimos años.

## **1.2 El campo de producción literaria a finales del Siglo XIX**

Dentro de Hispanoamérica, históricamente ha existido una estrecha relación entre el dominio de la palabra escrita y el ejercicio del poder dentro de las sociedades, Ángel Rama en su libro *La ciudad letrada* (1998), desarrolla su tesis mediante la cual explica que desde

tiempos coloniales las élites han utilizado el ejercicio de la palabra como método de diferenciación y organización de las estructuras sociales. Esta relación ha permitido que los escritores mantengan históricamente una vinculación con el poder político, económico o religioso dentro del campo de poder.

Carlos Monsiváis reflexiona sobre el papel concedido a los escritores tras los procesos de independencia mencionando que a estos “se les encarga las descripciones de las costumbres y la creación de personajes y atmósferas reconocibles e irreconocibles; se les encomienda en suma, los estímulos que anticipen la fluidez del destino nacional, y si se puede del propósito civilizador” (13). El movimiento literario que se asocia con estos años en Hispanoamérica es el Romanticismo, el cual había sustituido como modelo estético al Neoclasicismo proveniente de las últimas décadas del siglo XVIII. El Romanticismo de influencia europea pasa a tener la acogida de los escritores, pero es reinterpretado a la luz de las luchas políticas, llevando a que en Hispanoamérica la libertad romántica europea se consolide en la región como una necesidad política. Las temáticas abordadas por los escritores en este momento son evidencia de esto. Como menciona José Miguel Oviedo en el segundo volumen de su *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, el programa literario romántico se conjugó con el optimismo de las naciones emergentes y tuvo como ejes dos actitudes: por un lado la curiosidad por la historia y, por otro, la exaltación de la naturaleza americana. Ambos dieron lugar al interés por los temas heroicos, los motivos tradicionales, misteriosos o legendarios que buscaban recuperar una tradición y generar una relación de continuidad y pertenencia con un pasado, es decir una identidad, mientras que la descripción de la belleza salvaje, volcanes, montañas, ríos, etc. retrataba paisajes exóticos y grandiosos que se presentaban con orgullo frente a las grandezas europeas (16, 17). Para Rama es en este periodo cuando “el concepto de literatura tomó cuerpo, sustituyendo al de bellas letras (...) y se legitimó el sentimiento nacional que era capaz de construir” (73).

Pero en la opinión de Rama no es hasta la modernización en el último cuarto del siglo XIX cuando se pueden encontrar los elementos que darán cabida a la formación de la figura del escritor moderno. En este periodo se establece claramente la división del trabajo del escritor dentro de las estructuras económicas y sociales, y empieza a pensarse al escritor dentro de estos cambios. También es en este momento cuando bajo la influencia

del positivismo empieza a observarse una expansión del costumbrismo y la novela realista sobre el Romanticismo que lleva a finales del siglo XIX a la constitución de literaturas nacionales (72, 74).

Las últimas décadas del siglo XIX marcan un punto importante dentro de la producción literaria en Hispanoamérica, varias corrientes actúan simultáneamente en diversos momentos dentro del campo de producción literaria. Por un lado tenemos al Realismo que se va estableciendo gradualmente sobre la estética romántica, el Naturalismo que se asimila a otras tendencias como el criollismo o el regionalismo y que finaliza la idealización romántica, estableciendo el retrato del contorno social e histórico. (Oviedo, 138,139) Finalmente también está el Modernismo que marca un cambio radical en la concepción del arte y su función en las modernas sociedades americanas. Oviedo se refiere al mismo en estas palabras:

La gran hazaña de su pluralismo estético es precisamente haber establecido como principio esencial del arte la libertad para crear y alcanzar ese «reino interior» del que hablaba Darío. Se dirá, con razón, que los románticos propusieron lo mismo al comenzar el siglo. La diferencia reside en que éstos solían confundirla con la licencia para ser amorfo, difuso o simplemente descuidado, mientras que el modernismo la entendía como una alta responsabilidad frente a las formas de! arte: ser verdaderamente libre era tratar de alcanzar los más arduos y sutiles ideales del acto creador. De hecho, el modernismo es una reacción no contra el auténtico espíritu romántico, entendámoslo bien sino contra los modelos ya fatigados del post-romanticismo, el academicismo y la expresión literaria conformista y opaca. Un arte así concebido era una provocación para la sociedad de ese tiempo, que lo había domesticado quitándole toda su carga contradictoria, lo había incorporado entre sus hábitos y lo consumía sin sobresaltos (218, 219).

El Modernismo marca, dentro del campo de producción literario, una transformación que va más allá de lo estético y es una respuesta a las condiciones de la sociedad de finales del siglo XIX. Menciona Julio Ramos (coincidiendo con Rama), que el proceso de racionalización moderna llevó a los intelectuales a una nueva división del trabajo, que trajo consigo una profesionalización de la labor del escritor ante la esfera pública y estatal (38). Desde este momento ya se puede concebir la relativa autonomía que el escritor va



adquiriendo dentro del campo literario hispanoamericano y la autoridad que su posición dentro del mismo le confiere dentro de los espacios sociales. Menciona sobre esto Ramos:

Este sujeto literario se constituye en un nuevo circuito de interacción comunicativa que implica el repliegue y la relativa diferenciación de esferas con reglas inmanentes para la validación y legitimación de sus enunciados. Más allá de la simple construcción de nuevos objetos o temas, esa autoridad discursiva cobra espesor en la intensificación de su trabajo sobre la lengua, en la elaboración de estrategias específicas de intervención social. Su mirada, su lógica particular, la economía de valores con que ese sujeto recorre y jerarquiza la materia social demarca los límites de la esfera más o menos específica de lo estético cultural (38).

En conjunto con estas nuevas condiciones para los escritores que se van dando al final del siglo XIX, encontramos que el proyecto del Modernismo busca una autonomía creativa, condición esencial para el establecimiento del campo literario. El Romanticismo ya había sentado las bases para entender al creador como un rebelde, un marginal o un incomprendido ante la sociedad, lo que hace el Modernismo es llevar esta separación a los terrenos de la subjetividad estableciendo este conflicto como propio del artista y su oficio, indicando así una concepción suprema del arte (Oviedo, 226). De ahí se concluye la nueva condición presente en el artista dentro del Modernismo, donde se entiende como “supremo árbitro de gustos, proyectos y mundos inéditos” (Oviedo, 227). Y la diferencia declarada entre la modernidad burguesa y centrada en los beneficios materiales, por lo tanto falsa y la modernidad estética que en su condición desinteresada se muestra como auténtica (Oviedo, 227).

Estas condiciones en las cuales el Modernismo se desarrolla y plantea su estética son importantes en la lucha por la autonomía y definición del campo literario hispanoamericano. La figura de Rubén Darío, considerado como el padre del movimiento, es ilustradora en este aspecto. Ángel Rama dedica parte de su obra al estudio del poeta, en su libro *Rubén Darío y el Modernismo*. Rama sostiene que parte de las condiciones que permiten la génesis del Modernismo se derivan de la expansión del capitalismo mediante el comercio con las naciones de la región y con ello la recepción de las distintas estéticas de los centros culturales y económicos europeos entre los artistas. Este doble proceso es el que genera tanto la dinámica de rechazo al materialismo burgués, como el entendimiento

del poeta como protector del arte, relación que produce un enfrentamiento entre el productor cultural y el campo económico que en su racionalización moderna busca la eficiencia y la ganancia, lógica rechazada absolutamente por los artistas:

Si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socioeconómica creada, será difícil entender a los poetas del periodo modernista. Persistirá esa soterrada convicción de que ellos, por libre y suicida vocación, decidieron rehusarse al servicio de la comunidad y encerrarse en bloqueadas torres de marfil (Rama, 60).

Parte de esto está dado porque dentro de Hispanoamérica hacia finales del siglo XIX no existía un público capaz de consumir una producción literaria local. Ni siquiera en Buenos Aires, la ciudad hispanoamericana más integrada al comercio de la época, menos aún para las propuestas estéticas planteadas por el Modernismo, las cuales apostaban por crear su propio público. También hay que considerar que la nueva división social del trabajo excluía al menos de forma directa a los escritores del Estado. Frente a esta situación los poetas fueron percibidos como improductivos, bohemios y *outsiders*, lo que hizo que muchos abandonaran la literatura por profesiones más rentables. Darío en esta situación es ejemplar al poder encontrar un espacio desde donde integrarse al mercado a partir de una producción escrita que lo distinguiera, especialmente dentro de los medios de comunicación escritos, sin abandonar la posición del Modernismo de enfrentarse a la sociedad burguesa de su época y transgredir sus valores en sus obras.

La compleja situación en la cual se encontraban los escritores de la época puede leerse en *La ciudad letrada*. Se indica por ejemplo que la circulación de los libros pertenecientes a los integrantes del Modernismo se dio principalmente entre los círculos sociales que los escritores frecuentaban, incluso su sola publicación puede ser considerada en sí misma una hazaña. En estas condiciones Rama denomina el surgimiento de un *mercado de la escritura*, cuyos principales consumidores fueron tanto los políticos (discursos, proclamas, leyes) y los directores de periódicos quienes frecuentemente requirieron sus servicios pero los borraron en tanto personalidades (94, 95). Rama en su ensayo titulado *El boom en perspectiva* menciona este proceso:

Los modernistas no encararon el punto desde el ángulo de una demanda libre del lector a la cual debía responder el escritor, conquistando así su autonomía profesional, sino, al revés, como un servicio que el medio debía prestar al escritor para que este hiciera su obra de conformidad con sus métodos y ritmos productivos, muy distintos por cierto de los que practicaban los trabajadores en cualquier nivel social de la época, tanto fueran abogados como obreros. De ahí que se dirigieran a las autoridades públicas y que reclamaran el mecenazgo estatal, más que privado, el cual a veces se ejerció mediante cargos diplomáticos u oscuros ítems del presupuesto, aunque de hecho la sociedad absorbió a los escritores en las actividades donde necesitaba de sus capacidades (periodismo, docencia, administración) compeliéndolos a una duplicación de tareas que restringió su productividad literaria: la obra periodística de Martí o Darío es desmedidamente superior a su obra literaria propiamente dicha (193).

Esto nos indica algo bastante relevante para entender la autonomía del campo literario en la época. Podemos determinar por la situación política y económica que el campo de producción ocupa una posición dominada dentro del campo de poder. La existencia de disputas entre los diversos movimientos literarios y los debates dentro del campo de producción como el existente entre el criollismo/nacionalismo versus el modernismo/cosmopolitismo (Browitt, 240) en la última década del siglo nos indica por lo menos dos hechos relacionados entre sí que ocurren en este momento: por un lado, la reflexión sobre el papel del escritor dentro de la sociedad, y por otro la búsqueda de una estética entre los autores.

Como se ha señalado, los campos político y económico, tienen una importancia notable dentro de este proceso. Se puede observar que los grupos literarios en disputa responden en el nivel estético a dos planteamientos distintos: el Modernismo intenta la autonomía del creador frente a su obra, condición necesaria para una jerarquización interna del polo autónomo del campo, por medio de la legitimación de la obra por parte de los propios productores. Mientras que el Realismo y el Naturalismo de la época, en última instancia, abogan por una función del arte dentro de la sociedad por medio de la descripción de las distintas condiciones sociales, varias veces con propósitos didácticos o moralizadores. El principio de jerarquización externa, bajo el cual se encuentra el campo de producción literaria, nos indica que el campo político mantiene su influencia dentro de la producción de los escritores, muchas veces a través de concepciones patrióticas, o de los intentos de

crítica y denuncia social. El Estado, a su vez, al acoger a algunos escritores por medio de una especie de mecenazgo estatal, los vuelve susceptibles a la intromisión partidista dentro de sus escritos. En cuanto al campo económico podemos observar que no existe, al menos hasta este momento ni un público consumidor, ni las condiciones editoriales capaces de proveer a los escritores de una autonomía económica, por lo que la actividad literaria se mantiene en segundo plano desde esta perspectiva, ligando a los escritores a otras actividades relacionadas con el periodismo, la burocracia o la docencia como fuente primaria de ingresos.

### **1.3 De inicios del Siglo XX al boom**

El principio del Siglo XX marca cambios importantes para la conformación del campo literario hispanoamericano. La Primera Guerra Mundial trajo consigo transformaciones políticas, económicas y tecnológicas de importancia. En los centros de producción cultural de la época las vanguardias artísticas empezaron a aparecer y el desarrollo dentro del transporte y las comunicaciones hizo que estas sean recibidas rápidamente dentro de Hispanoamérica. Dentro de las disputas estéticas producidas dentro del campo de producción podemos observar que se producen cambios:

Una vez el ritmo de la modernización empezó a acelerarse y la verdadera modernidad apareció en el horizonte, el modernismo hispanoamericano quedó condenado y se vería suplantado con rapidez asombrosa por la vanguardia de posguerra; cuando los conceptos de la lucha de clases dejaron atrás las perspectivas biológicas y raciales del darwinismo social, el naturalismo tuvo que evolucionar de nuevo y crear nuevas versiones del impulso «realista» tales como el regionalismo (incluyendo el criollismo, cuyo impulso suele ser conservador, y el indigenismo y el afroamericanismo, ambos normalmente progresistas) y la novela social-realista (Bethell, 201, 202).

Oviedo sostiene que se pueden encontrar por lo menos tres líneas estéticas a principios del siglo dentro de Hispanoamérica: el Postmodernismo, la Vanguardia y el Regionalismo. El autor sostiene que el Postmodernismo puede considerarse una disolución del Modernismo en distintas variantes, que a pesar de haberlo tenido como fuente, es reinterpretado a su forma por cada escritor, incorporando en él mismo rasgos forasteros y novedosos ausentes en el movimiento anterior. Por esta razón el Postmodernismo carece de

manifiestos o declaraciones pragmáticos ya que en él cada escritor sigue su curso sintetizando fórmulas muchas veces contradictorias (B, 12, 13). Se pueden encontrar aquí tres direcciones nuevas que se exploran. La primera, un interés en ahondar en el conflicto interno entre arte y vida, buscando “menos adorno y mas sustancia” La segunda, un retorno al ámbito de lo propio, a los temas cercanos en los cuales buscan la extrañeza, la anormalidad o lo desconcertante. La tercera, un reencuentro con el entorno americano y las preocupaciones ideológicas y políticas asociadas a la región. (B, 13-14) Mientras que la tercera dirección cierra la concepción moderna del arte por el arte. La primera de ellas es cercana a la Vanguardia que se hace presente en el campo de producción literaria.

La Vanguardia introduce la noción de lo nuevo como valor supremo y presenta un movimiento de constante búsqueda y cambio, el cuál implica una actitud de rebeldía, negación y contradicción de lo establecido. Manifiestos, revistas, escándalos y provocaciones están íntimamente asociados a las intenciones de la Vanguardia. Sus inicios se dan a principios de siglo en Europa con el Cubismo y el Futurismo. En Hispanoamérica no es hasta 1914 cuando Vicente Huidrobo lanza su manifiesto *non serviam* seguido en 1916 de su libro *El espejo en el agua*, cuando se establece el Creacionismo como vanguardia en la región. Posteriormente el Ultraísmo español de 1918 tendrá influencia en escritores como Borges. En 1921 aparecerá el Estridentismo en México y en 1924 el Surrealismo fundado por Breton tendrá una influencia incuestionable en la literatura hispanoamericana. Como puede intuirse, la Vanguardia no es solamente una sino varias y dentro del campo de producción literaria representa un avance en la obtención de la autonomía del escritor sobre su propia obra. Para Oviedo, los tres grandes poetas que tuvieron un periodo de importancia dentro de la Vanguardia son Huidrobo, Vallejo y Neruda, aunque la obra de López Velarde y Tablada representa para el autor un ejemplo de exploración dentro la estética vanguardista desde el molde postmodernista (295, 296).

Lo contrario del Postmodernismo y la Vanguardia lo podemos encontrar en las tendencias que parten de la herencia del Realismo y el Naturalismo, los cuales ante los grandes cambios, revoluciones y guerras que presentaban los inicios del siglo, intentan reformar su visión de la creación literaria. El cambio que plantean “está en la *función* que la literatura quiere cumplir en el mundo social y la *adaptación* que el modelo literario sufre para dar una más cabal representación de la nueva realidad. El acento, puesto en “lo

nuestro” implica un franco rechazo del cosmopolitismo modernista” (200). Esta exploración de lo propio de cada nación llevó a que se denomine “criollismo” a las distintas variantes literarias que surgieron, a pesar de que el término solo funciona en oposición del Modernismo y que en la realidad, bajo esta etiqueta, se hayan agrupado varias tendencias específicas. Frente a este término Oviedo propone el término Regionalismo, ya que este alude a un elemento clave: “el paisaje local, la tipicidad de la naturaleza y su influjo sobre sus personajes (indios, mestizos, gauchos, llaneros, campesinos); la nota criollista es sólo consecuencia del juego de esos factores. El criollismo resulta difícil de definir precisamente porque, en sus comienzos, no es sino una variante étnica y terrígena del realismo que provenía del siglo anterior” (201, 202). El Regionalismo aspectos que no se habían tenido en cuenta anteriormente, temáticas, personajes, dialectos, etc. y con ellos permiten la construcción de una representación literaria propia de cada nación y de Hispanoamérica, una búsqueda de lo universal por medio de lo local. Hay que tener en cuenta finalmente que el tratamiento estético de sus representantes, al no estar agrupados por un manifiesto, o por un movimiento como tal, dio como resultado la exploración individual por parte de los escritores de los distintos escenarios existentes, fueran estos urbanos o de los espacios naturales y de sus habitantes.

Al menos dentro de la producción narrativa del campo literario, las disputas estéticas marcan dos líneas de desarrollo en este período. La primera es la novela de observación que había ampliado el campo de visión de los escritores para elegir libremente las temáticas, y la segunda es la novela conscientemente artística, que adecua la técnica narrativa y las posibilidades de innovación de contenidos. Las novelas más exitosas de la época y que hasta mitad de siglo se consideraron las obras maestras de la narrativa hispanoamericana, presentan un relativo equilibrio entre observación y técnica entre ellas tenemos: “*La gloria de don Ramiro* de Larreta (1908), *Los de abajo* de Azuela (1915), *El hermano asno* de Barrios (1922), *La vorágine* de Rivera (1924), *Don Segundo Sombra* de Güiraldes (1926) y *Doña Bárbara* de Gallegos (1929)” (Shaw, 12).

Teniendo en cuenta lo expuesto, se puede establecer una oposición orientadora dentro del campo de producción literario hispanoamericano: en el un extremo se encuentra un tipo de narrativa comprometida, política y americanista; mientras que en el otro extremo se encuentra un tipo de narrativa autónoma, experimental y cosmopolita. Es dentro de esta

oposición referencial desde donde los escritores desarrollan su obra. Debe pensarse a esta oposición como una red dentro de la cual los escritores encuentran un lugar, y dentro de la cual pueden ir cambiando y adecuándose mediante la integración o el fortalecimiento de ciertos elementos dentro de su obra. Podemos entender así que uno de los puntos centrales que se va dando en la conformación del campo literario hispanoamericano no está dado, en un principio, por el criterio de ventas o éxito comercial frente a la producción vanguardista, sino en la diferencia entre un polo autónomo y estético frente a otro polo comprometido y político; con los distintos puntos de encuentro intermedios entre ambos.

El criterio económico en este momento no llega a ser considerable dentro del campo ya que la estructura necesaria para sostener un público de las obras producidas no se encontraba todavía disponible, (lo que implica que la labor del escritor sigue siendo secundaria) Hacia finales del Siglo XIX las editoriales alemanas y francesas estaban en plena competencia con las editoriales españolas por el mercado del libro en Hispanoamérica. Para principios del Siglo XX, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, en países como Argentina y México las editoriales españolas ya habían obtenido un considerable porcentaje del mercado. Según investigaciones a partir de los años veinte, una media del 39% de la producción editorial española era importada a Hispanoamérica (Fernández Moya, 10), aunque este vínculo difícilmente estaba abierto para los escritores de la región. Tras la caída de la Segunda República en España y la Segunda Guerra Mundial en 1939, se da el exilio de varios intelectuales españoles especialmente a México y Argentina, que conduce a la creación de varias casas editoriales en la región como Grijalbo, Era, Sudamericana, Sur, Emecé y Losada (Fernández Moya, 13). Este surgimiento editorial dado el contexto de la época coincide con la aparición de revistas, instituciones culturales, el desarrollo de un nuevo mercado proveniente de la emigración interna hacia las ciudades y un mayor acceso a la educación secundaria y superior, (Shaw, 17, 18) condiciones que permiten que en las siguientes décadas exista un público para las obras hispanoamericanas.

Shaw afirma que existen dos momentos importantes para el desarrollo de la nueva narrativa, el primero entre 1926 y 1932 ya que en aquellos años: “comenzó el declive de la novela tradicional en Latinoamérica y cuando aparecieron, con las obras tempranas de Arlt, Mallea y Asturias, entre otros, los primeros indicios de una renovación radical de la

narrativa” (17) Esta renovación se terminaría de evidenciar en 1940 que constituye el segundo momento y donde se evidencia el salto cualitativo de la novela hispanoamericana:

La década de los 40 se abre con *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943) de Onetti y se cierra con su *La vida breve* (1950), la novela que inicia el ciclo de Santa María. Mientras tanto, se publican los más famosos cuentos de Borges -de hecho, los 40 fueron su década de oro- *Señor Presidente* (1946) de Asturias, *Al filo del agua* (1947) de Yañez, las primeras novelas maduras de Mallea (desde *La bahía del silencio* (1940) a *Los enemigos del alma* (1950); *El túnel* (1948) de Sábato, *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal y *El reino de este mundo*, de Carpentier (19).

Ambos momentos son claves para entender un cambio dentro del campo literario. En el primer período, Roberto Arlt en su exploración de la condición humana y el retrato la realidad social, logra ir más allá del realismo estableciendo la literatura urbana y la novela contemporánea que indaga alrededor de la crisis del hombre moderno. Arlt en su obra abre el camino que posteriormente recorrerán Onetti y Sabato. Onetti indagando sobre la condición del hombre ante las cuestiones del caos existencial, la ausencia de fe, (58) la ilusión, la salvación, el absurdo y la inutilidad de todo contra la soledad y la muerte; (64) Sabato en cambio mediante su obsesión con el problema del mal (51) y su exploración narrativa de la condición humana, tanto metafísica (la crisis espiritual causada por la ciencia y tecnología) como psicológica (la infelicidad en términos subjetivos) (52).

Macedonio Fernandez será quien lleve a la narrativa hispanoamericana a los terrenos de la fantasía y la imaginación creadora (27) cuestionando la novela mimética y llegando a desacreditar tanto la verdad como la realidad, y mostrando con esto “la más definitiva renovación de las estructuras narrativas” (32). Marechal y Borges son quienes reciben la influencia directa de Macedonio Fernandez. “Con Borges la narrativa en América Latina alcanza su madurez” (40) su literatura parte de la noción de la imposibilidad de comprender la existencia, el mundo o a nosotros mismos (34) abriendo las posibilidades para toda explicación, sea esta lógica, ilógica o proveniente del azar. Borges considera “el absurdo como parte integral la conciencia humana” (34) pero esto no alcanza niveles trágicos sino que esta ligado al humor como hilo conductor en varios de sus relatos. El tema recurrente en su obra es la ambigüedad de la realidad, que tiene detrás la idea de que todo intento de describirla produce tan solo ficciones. (39). Borges representa una figura



revolucionaria dentro del campo literario hispanoamericano, en él culmina el proceso de renovación de temas y técnicas que se venían produciendo y con él aparecen la literatura fantástica y el humor de forma destacada dentro de la literatura hispanoamericana (40) Borges también establece una posición ética de importancia ante la literatura, la cual a su parecer “funciona como algo autónomo de su contexto inmediato económico, político y social” (14) Esta combinación de libertad artística e innovación temática y estilística posicionan a Borges como una figura central dentro del polo autónomo del campo literario.

José María Arguedas será quien presente un indigenismo renovado en un intento de superar el indianismo anterior que daba un tratamiento sentimental y exótico a los indígenas. En su obra se explora la ambigüedad y la complejidad entre lo mestizo, lo blanco y lo indígena; los efectos de la modernización y su relación con la destrucción de lo rural y lo tradicional. El tema indígena también será tratado por el realismo mágico que en esta época empieza a desarrollarse por Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier. La influencia del Surrealismo es determinante para el desarrollo del realismo mágico. Para Asturias es por medio de él que se encuentra lo indígena y lo americano (72) Carpentier, por su parte, menciona que el Surrealismo en América es cotidiano y habitual (80). Esta apertura a la fantasía abre nuevas dimensiones de significado y el comienzo de una preocupación por el lenguaje. También marca una ruptura con el realismo anterior al dudar de la comprensión de la realidad objetiva, y vuelve confuso el límite que separa la realidad del sueño: “En el realismo mágico ya no se ocultan los elementos de ficción añadidos a lo observado, sino que se presentan bajo la forma de una subestructura mítica que subraya el significado de lo no-mítico. No se trata de simple fantasía, sino de la adición a la narrativa de una dimensión más honda que enlaza, e incluso aúna lo subjetivo y lo objetivo” (76).

Tanto en Asturias como en Carpentier, el elemento fantástico permite tanto la reivindicación de la cultura indígena, como la protesta o la denuncia. Asturias abordará la degradación de los valores, el problema de la pérdida de lo comunitario y tradicional frente a lo moderno asociado con el mal; mientras que Carpentier se interesará en el choque de culturas relatado desde lo maravilloso, la circularidad de la historia y la posibilidad de rebelión ante ésta. Es interesante notar la preocupación por el rol social del escritor en ambos; Asturias tendrá una fase comprometida, de autor revolucionario y Carpentier propondrá que el papel social del novelista es crear una novela que traspase la

narración y vincule al lector con lo universal, no solo expresando su época sino además interpretándola (84).

La observación realizada de los autores mencionados nos permite evidenciar la complejidad y riqueza que la narrativa hispanoamericana alcanza hacia la década de 1940, y que continuará en las décadas siguientes en el llamado boom de la narrativa. Se puede notar que en este periodo el campo de producción literaria adquiere una autonomía creativa generada por los cambios tecnológicos, económicos y políticos de la época, y por la producción dentro de los campos intelectuales y literarios en los centros culturales, lo que hace que desde este período comience una renovación dentro de la literatura del campo literario.

Rama sostiene en su ensayo *El boom en perspectiva* que el fenómeno del boom en realidad contempla “la acumulación en sólo un decenio, de la producción de casi cuarenta años que hasta la fecha solo era conocida por la elite culta” (192). De ahí que muchos de los nombres asociados al boom estén entre los autores revisados anteriormente. Es necesario mencionar en esto el papel que juega la dinámica editorial de la época ya que muchas de las obras anteriores al boom muchas veces “carecían de circulación interna en el continente” teniendo a España como centro de difusión a la región (162). Aunque a este hecho cabe añadir la labor que cumplieron las pequeñas empresas o casas oficiales que Rama define como “culturales” en el proceso publicación de autores asociados a la nueva narrativa, una enumeración parcial de las editoriales en los sesenta nos puede dar una idea del papel de las editoriales en el campo literario:

En Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y tras ellas algunas más pequeñas del tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etc.; en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz; en Chile, Nascimento y Zigzag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, etc. De todas, cupo papel central a Fabril Editora sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mortiz (173).

Editoriales en las que varios autores de la nueva narrativa publicaron, por ejemplo:

Losada descubrió a Roa Bastos (*Hijo de hombre*), Fabril Editora a Onetti (*El astillero*),

Sudamericana a Moyano, aunque la más exitosa fue Seix Barral cuyo premio, desde que en 1962 distinguió a *La Ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latinoamericana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y, como conclusión, *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso (173)

Este proceso editorial coincide con el desarrollo de un nuevo público dentro de Hispanoamérica con la capacidad de acceder y consumir las obras producidas. Público que partía principalmente de los recintos universitarios y los sectores de la burguesía alta y media que mostraban un interés por la búsqueda de la identidad regional en sus letras y se adherían a posiciones políticas contestatarias (170). Este público, a su vez, tuvo la posibilidad de acceder a las obras editadas tanto del Fondo de Cultura Económica como de EUDEBA que se caracterizaron por tiradas editoriales cuyo interés educativo y literario contribuyó a la creación del mismo. Un ejemplo de esto es que tanto Paz, como Fuentes y Rulfo tuvieron sus primeros pasos en Brevarios o en la Colección Popular (Sorá, 565). Por lo tanto, el papel de estas publicaciones no puede ser pasado por alto para entender la constitución de un nuevo público en Hispanoamérica.

Como puede observarse, hacia mediados del siglo XX el campo literario hispanoamericano ha quedado establecido. Podemos observar la generación de un nuevo público capaz de sostener una producción literaria propia de la región, la participación editorial en la publicación de autores y la calidad evidente de la nueva narrativa en Hispanoamérica. Estos factores pueden llevarnos a comprender mejor el proceso del boom.

La definición de una lista de autores correspondientes al boom es problemática dadas las transformaciones estudiadas, donde se observa que la producción de varias décadas coincide con un momento de apertura del mercado editorial para los autores de la región y con una nueva estética entre los autores, que no puede reducirse a un momento como tal, sino a una serie de eventos que se suceden en el campo literario hispanoamericano a través de su historia. De ahí que las listas de autores referentes al boom difieran la una de la otra. El que autores como Pablo Neruda u Octavio Paz no sean incluidos en ninguna lista referente al Boom nos demuestra que este fenómeno es asociado especialmente a la narrativa (183, 184). Un criterio por número de ventas tampoco nos llevaría a los nombres

de los autores asociados generalmente al boom: “En las enumeraciones corrientes no he encontrado los nombres de Luis Spota, Mario Benedetti, Silvana Bullrich, Manuel Scorza, Miguel Otero Silva, David Villas, que son escritores cuyas obras han alcanzado amplia difusión, y tampoco, claro está, los nombres de Corín Tellado o Papillón que han vendido más que nadie” (184). Para Rama una explicación para la creación de las listas de autores del Boom está dada por la realización de las mismas por parte de revistas de divulgación ilustradas cuyas listas son anónimas y donde cuenta el impacto de la nota llamativa: “Quizás eso explique que dentro de las listas usuales de integrantes del boom no figuren narradores de la calidad de Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti, quienes pertenecen a un tipo de escritores, reticentes al estrépito público. Y por lo mismo Jorge Luis Borges, que en esas listas es relegado a la ingrata posición de antecesor, de la que él se ha burlado” (185)

Por otro lado también se encuentran las opiniones dadas por los agentes involucrados en el fenómeno. En el caso de Vargas Llosa se menciona a Cortázar y Fuentes, en el de Cortázar a García Márquez y Vargas Llosa. Carlos Fuentes en su texto sobre *La nueva novela hispanoamericana* nombra a Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Cortázar y el español Juan Goytisolo. Donoso en su *Historia personal del boom*, sugiere a Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa y Carlos Barral cuya posición en el proceso editorial es de importancia aduce a Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes y Donoso (186).

Como puede observarse muchos de los autores de la nueva narrativa hispanoamericana quedan por fuera de esta clasificación. Donde cabe destacar la ausencia de Borges quien ocupa la posición de mayor autonomía dentro del campo literario. De lo expuesto podemos ver que se repiten por lo menos cuatro autores: Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, dejando un lugar que para Rama ha sido recibido “desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa” (187).

En Cortázar se percibe una búsqueda existencial ontológica por fuera de la concepción de “un mundo regido más o menos, armoniosamente por un conjunto de leyes y principios, de relaciones de causa a efecto” (Shaw, 90). Es decir una exploración metafísica en medio del caos, donde los elementos tomados del Surrealismo y el absurdo están presentes. Cortázar aborda la idea de la superación de la dicotomía entre una realidad falsa y otra verdadera mediante la postulación “de la existencia de varias realidades parciales de las

que nosotros escogemos una para instalarnos cómodamente en ella” (Shaw, 94). Propósito que lleva a que su obra intente superar esto por medio de la fusión de los distintos aspectos de la realidad “lo racional y lo intuitivo, lo real y lo fantástico, lo científico y lo poético en una sola realidad auténtica” (94).

Fuentes, por su parte, intenta una superación de la dualidad maniquea entre justos e injustos y de la concepción progresista de la historia en su tratamiento de las obras (Shaw, 99). Su concepción del arte es la de “no explicar, sino afirmar la multiplicidad de lo real. La existencia de otras realidades, al lado de la que aceptamos como la realidad “real” cotidiana” (Shaw, 102). En este sentido su trabajo recorre los temas de la muerte, el paso del tiempo, el poder, la riqueza y sus consecuencias. Como menciona Shaw existen tres grandes problemas en la obra de Fuentes: “la confusión y la ambigüedad que circundan la existencia humana (...) el problema de la identidad personal (y nacional) y el misterio del tiempo” (104). Problemas que intentan resolverse en sus obras “por medio de la «ficción total», o sea de la completa autonomía de la imaginación” (104).

En la obra de García Márquez podemos encontrar elementos tanto de pesimismo existencial como de humor que se unen al tratamiento de temas como la violencia, la decadencia y la disolución social existente. En García Márquez se puede encontrar también una tendencia al uso de los símbolos y los elementos fantásticos para construir su poética. Siendo para Shaw el símbolo principal de su obra “los pescaditos de oro en *Cien años de soledad*: hacer para deshacer” (111). La visión de García Márquez es la de una “América Latina corrompida y explotada (...) pero también incapaz de hacer fructificar las semillas del progreso económico y social con o sin la presencia de extranjeros” (115). Es decir una visión trágica del ser humano, un determinismo esencial que lleva los personajes a la soledad y cuya respuesta no es posible encontrar.

Vargas Llosa, en relación a los demás escritores mencionados aquí, es quien toma el camino del realismo y trata de renovar sus formas expresivas, “consigue renovar la novela realista superando las viejas formas del realismo documental o testimonial y su visión maniqueísta de la realidad social, no es la condición humana lo que primordialmente le interesa a Vargas Llosa sino el sistema social” (119). A partir de esto se aborda la violencia, la hipocresía, el determinismo social, la contaminación producida desde el

poder y la corrupción moral que atraviesa la sociedad. En este sentido es comprensible que Vargas Llosa quiera abarcar todos los aspectos de la realidad adentrándose en la llamada “novela totalizadora” utilizando una riqueza de procedimientos técnicos para enfrentarse a una realidad, múltiple, ambigua y hasta contradictoria (120, 121).

Si bien los autores que se acaban de mencionar son probablemente la cara más visible del boom, hay que considerar que el conjunto de la nueva narrativa producida en el campo literario presenta una serie de rasgos particulares que la diferencian de la anterior forma de novela existente. La tesis que Shaw sostiene para explicar este proceso radica en el aumento numérico y el salto cualitativo entre los nuevos escritores, quienes a su vez presentan un cambio de actitud para aproximarse a la creación de la novela misma. Este cambio se da como una reacción dentro del campo de producción literario al realismo de observación precedente a la nueva narrativa y que estaría representado por la novela de la tierra. Del agotamiento del realismo anterior partirán tanto sus continuadores y renovadores (Vargas Llosa, Arguedas, Viñas, Garmendia, Edwards) y quienes bajo la influencia del movimiento surrealista o de la obra de Borges, cuestionarán las ideas de representación o de la posibilidad de conocimiento de una realidad como tal provenientes del realismo. En este segundo grupo quienes destacan en un primer momento son tanto Asturias como Borges, y es en la obra de ambos escritores en donde Shaw encuentra el origen de la diferencia entre los autores relacionados al realismo mágico y al realismo fantástico. El primero que “surge por una alteración insólita de la realidad en que se halla presente cierta visión mítica (...) [de] la mentalidad indígena americana” (214) y que tiene su primer momento con Asturias y Carpentier y posteriormente con Arguedas, Rulfo y García Márquez. El segundo que partiendo de Borges seguido por Cortázar, Fuentes, Lezama Lima, Donoso entre otros, surge “de un esfuerzo individual de la imaginación que busca en la invención deliberada el medio para explicar y revelar la realidad que no perciben los sentidos: se relaciona con las ciencias, la gnoseología y la eterna inquietud metafísica” (Cit. En Shaw, 214).

En ambos grupos que surgen dentro del campo literario Shaw advierte por lo menos nueve rasgos definitorios de la nueva narrativa en su rechazo del realismo tradicional y que se resumen a continuación:

- a) La desaparición de la vieja novela criollista o telúrica y la emergencia del neoindigenismo.
- b) La desaparición de la novela comprometida y la emergencia de la novela metafísica que explora la condición humana.
- c) La tendencia a subordinar la observación a la fantasía creadora y la mitificación de la realidad.
- d) La tendencia a enfatizar los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad y la personalidad, desembocando a veces en lo absurdo como metáfora de la existencia humana.
- e) La desconfianza en el amor como soporte existencial y el énfasis en la soledad y la incomunicación del individuo.
- f) La tendencia de quitar el valor de la muerte en un mundo que es ya de por sí infernal.
- g) La rebelión contra los tabúes morales, sobre todo los relacionados con la sexualidad y la religión.
- h) El humorismo presente como elemento que contrarresta el absurdo existencial.
- i) El erotismo visto en el contexto de orfandad del hombre y la exploración del comportamiento sexual, no solamente en sus formas aceptadas socialmente (218, 222).

Dentro de las innovaciones técnicas Shaw destaca por lo menos cinco representativas de la nueva narrativa:

- i) La tendencia a abandonar la estructura lineal ordenada y lógica, reemplazándola con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, o bien con estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real.
- ii) La tendencia a subvertir el concepto de tiempo cronológico lineal
- iii) La tendencia a abandonar los espacios realistas de la novela tradicional reemplazándolos con espacios imaginarios.
- iv) La tendencia a reemplazar al narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos.
- v) Un mayor empleo de los elementos simbólicos (224).

Estas características de la nueva novela nos pueden dar una idea del estado del campo

de producción literaria a mediados del siglo XX en Hispanoamérica, las cuales junto a las condiciones sociales y económicas pudieron establecer una imagen de la literatura hispanoamericana. Cortázar por ejemplo menciona: “¿qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?” (Cit. En Rama 169). Esto sumado al papel de las editoriales que ampliaron exponencialmente sus tiradas en este periodo debido a la demanda de un nuevo público masivo anteriormente ausente, y el papel de las traducciones de las obras a otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano), ubicaron a la literatura hispanoamericana en un espacio de importancia dentro de la literatura de la época.

Es pertinente mencionar que en este proceso tiene importancia el hecho de la existencia de premios literarios, los cuales tienen la función de dotar a los escritores del capital simbólico necesario para legitimarse dentro del campo literario. En el período estudiado podemos nombrar la consagración adquirida por los escritores a través de los premios recibidos por sus obras. En el caso de la editorial Seix Barral podemos mencionar el premio Biblioteca Breve que galardonó a Vargas Llosa en 1962 por *La ciudad y los perros*, a Cabrera Infante en 1964 por *Vista de amanecer en el trópico* (que posteriormente dará origen a *Tres tristes tigres*) en 1967 a Fuentes por *Cambio de piel*, y que en 1970 habría galardonado a Donoso por *El obscuro pájaro de la noche*. El Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos, establecido en Venezuela en 1964 premió a Vargas Llosa en 1967 por *La casa verde*, en 1972 a García Márquez en 1972 por *Cien años de soledad*, a Carlos Fuentes en 1977 por *Terra Nostra* y a Del Paso en 1982 por *Palinuro de México*. El Premio Cervantes de una gran importancia simbólica en la lengua castellana y que es concedido por el Ministerio de Cultura de España desde 1976 también a premiado a los escritores del campo literario hispanoamericano. Carpentier (1977), Borges (1979), Onetti (1980), Paz (1981), Sábato (1984), Fuentes (1987), Bioy Casares (1990), Vargas Llosa (1994), Cabrera Infante (1997). Aunque el premio de mayor reconocimiento global sea el Nobel de literatura y que dentro de este periodo fue concedido a Asturias (1967), Neruda (1971) y García Márquez (1982).

La importancia de la concesión de premios marca una legitimación dentro del campo literario a la nueva narrativa por parte de la crítica y genera un capital simbólico notable para la obra de los obra y sus intervenciones públicas. Debemos tener en cuenta que dentro



de este periodo en el campo literario al existir una apertura a la nueva narrativa dentro del campo económico, los escritores consagrados pueden encontrar una independencia para vivir de su trabajo como escritores, algo que anteriormente era difícil. A la vez la notoriedad pública alcanzada en este momento lleva a que debido a las condiciones dentro del campo de poder, los escritores enfrenten demandas provenientes del campo intelectual hispanoamericano referentes a la situación política y las condiciones de la región ante esto. Especialmente tras la Revolución Cubana se establece esta demanda a los escritores que en un principio tomaron partido por el apoyo a la izquierda y la oposición “tanto al poder político y económico del capitalismo (...) como al poder de la Iglesia, considerado como su aliado histórico” (Valenzuela, 26). Y es en este momento cuando se relaciona el campo literario con las demandas recibidas y se perciben sus efectos:

El campo intelectual de los sesenta consolida imaginariamente el concepto de república literaria, haciendo referencia a un espacio libre y moderno en el que los disfrutes de la nacionalidad se darían a partir de una previa identificación de los intereses estéticos latinoamericanos, intereses que debían ser trabajados en las novelas o ensayos de nuestros escritores. De allí la tarea de escribir una sola novela, la de nuestra liberación frente a la dominación imperialista, aquella que, permitiría fundamentalmente, develar el manto de ignorancia secular que no nos permitió conocernos como continente (Valenzuela, 27).

Estas condiciones del campo de poder e intelectual sobre el literario van construyendo la figura del escritor intelectual comprometido dentro del campo, figura que se contrapone al escritor cuyo único interés es el arte por sí mismo. Es decir se evidencia una diferenciación en el campo en relación no ya tan solo a las condiciones estéticas estudiadas anteriormente, sino en la forma como el escritor se enfrenta a las condiciones políticas y sociales. De hecho esto adquiere tal nivel de importancia “que los escritores sólo ganan legitimidad o son consagrados por el público debido a su estrecha identificación con problemas que demandan una toma de posición clara a favor de los desposeídos, convirtiéndose por esa razón en escritores comprometidos” (Valenzuela, 28). Como menciona Monsiváis: “La militancia se predica y se exige. A los intelectuales y artistas se les ofrece un destino muy alto: oponer sus obras y sus ejemplos a las devastaciones del imperialismo” (144). Y con ello se abren las puertas de la visibilidad pública: “los narradores intelectuales fueron reclamados por el periodismo, oficiando de columnistas:

dieron testimonio de los sucesos de actualidad, revisaron las obras literarias que aparecían, explicaron hechos políticos o sociales. Por estas diversas vías se intensificó la vinculación del narrador con los mass media, para los cuales, antes, prácticamente no existía sino en ocasión de la nota necrológica” (Rama, 2006). Esta tendencia se establece en el campo a pesar de la ruptura que supone el caso Padilla en 1971 donde Vargas Llosa y Paz son críticos de la forma en que se establece el proceso cubano y donde personajes como Cortázar o García Márquez mantienen su apoyo a las acciones ejercidas en Cuba. Si bien esto rompe la parcial homogeneidad política existente en el campo literario no elimina la ya construida imagen del escritor a la vez que intelectual dentro del mismo.

Dentro de los efectos que tiene la relación con el campo económico debemos mencionar que la profesionalización del escritor lleva a que exista, una percepción del mismo como productor cultural independiente que coloca sus obras dentro de un mercado con demandas, condiciones y expectativas. Esto lleva a una mayor productividad dentro del campo literario y la relación que se da entre éste y el mercado que consume sus obras. Al establecerse una serie de elementos que se han venido estudiando como un nuevo público, un cambio en la narrativa, el papel de premios y de la industria editorial, se puede establecer que el fenómeno de la nueva narrativa y el boom van más allá de un simple efecto editorial como suele pensarse. Pero es a partir de este periodo cuando las relaciones con el campo económico empiezan a adquirir una mayor importancia dentro del campo literario. Si bien con la profesionalización del escritor en este periodo se da una independencia respecto al oficio, esta trae consigo dentro del aspecto económico, la dinámica de consumo producida por el mercado como las marcas de autor y la búsqueda de novedades y ventas son características que marcan el límite en el cual se definen los polos desde el punto económico dentro del campo literario. Se puede encontrar en la reflexión de Rama al respecto, que la publicación de *Cien años de soledad* es determinante tanto para dar contextura al Boom (188) como para marcar un punto determinante en la producción editorial, que iniciando con una tirada de 25.000 ejemplares a partir de 1968 se sitúa anualmente con tiradas anuales de 100.000 ejemplares (190). El papel editorial como se ha mencionado es también el que lleva a la difusión y reedición de obras dentro del campo literario de los escritores que han estado involucrados en el campo en los años posteriores.

#### **1.4 Las décadas siguientes al boom**

Se pueden definir por lo menos tres fenómenos de importancia relacionados entre sí que se dan a partir del Boom, dentro del campo literario:

Primero, el establecimiento simbólico de la literatura hispanoamericana dentro del campo literario mundial y regional, que se da tanto por la aceptación de la crítica, la concesión de premios y la inclusión académica de los textos de la nueva narrativa en la enseñanza.

Segundo, la dinámica de la relación con el mercado y las vías que toman los nuevos narradores dentro del campo literario en relación con los aspectos económicos, sociales, estéticos y políticos a través del tiempo.

Tercero, tanto los cambios políticos y económicos que se dan dentro del campo de poder y que llevan a transformaciones dentro de la sociedad, la producción editorial y la circulación de bienes culturales.

Podemos entender que a partir de este momento tenemos una imagen clara del campo literario hispanoamericano, están presentes tanto una producción literaria aceptada y legitimada dentro del campo, por los escritores, los críticos y el público. La existencia de distintas posiciones alrededor del mercado, ante las cuales los escritores se sitúan, dentro de la dicotomía existente en relación al número de ventas, y el espacio estético dentro del cual generan sus obras y finalmente el nexo existente con el campo político, al continuar el modelo de escritor intelectual que tiene una posición política definida y la hace pública o al contrario, que se abstiene de mencionarla; o al simpatizar o no con una determinada ideología o idea de la función de la literatura en relación a los acontecimientos políticos existentes.

La faceta más visible al público de la nueva narrativa dentro de los aspectos establecidos esta dada por el realismo mágico que logra alcanzar un éxito de ventas y la legitimación simbólica mundial dentro de la literatura tras recibir García Márquez el premio Nobel en 1982. Este hecho lleva a que dentro del campo literario en su polo heterónimo en relación al mercado, se llegue al uso del realismo mágico como fórmula narrativa de fácil distribución y mercadotecnia, por ejemplo en *La Casa de los espíritus* (1985) de Isabel Allende, o en *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel. (Ruiz Serrano, 184). Este fenómeno relacionado al mercado tendrá repercusión posteriormente en la publicación editorial y generará puntos de ruptura en la década del

noventa.

Para analizar el campo literario en la décadas siguientes al boom, José Luis de Diego, se acerca a las tesis de Maria Eugenia Mudrovcic quien plantea que la novela política fue dominante en la década, a pesar de que “el modelo no comenzó ni se agotó en la década, sino que fue en esos años cuando ocupó un lugar central” (58). A esto hay que añadir que los hechos acontecidos dentro del campo de poder en la década estuvieron marcados por las dictaduras dentro de la región, situación que llevó a que el papel del escritor intelectual o comprometido continuara vigente dentro del campo literario y que se produjera la reflexión desde y sobre el exilio entre los escritores. También es a partir de mediados de esta década cuando se presenta una recuperación del realismo, la novela histórica y testimonial, un avance en la temática sexual y la recuperación de registros del lenguaje coloquial así como los temas rurales. Pero también, como menciona Monsiváis, la nueva generación está también rodeada de elementos de la cultura popular, los ídolos musicales, la droga, el rock, la continua exploración de la sexualidad y la incompreensión del mundo adulto (169).

La década de los ochentas representa un avance del polo heterónimo del campo literario en su aspecto económico y una pérdida de las ideas utópicas con base en la ilustración y el papel del escritor anteriormente vigentes en el campo. También hay que resaltar que este periodo coincide con una crisis económica generalizada dentro de la región. Para Ortega la década de los ochentas estuvo marcada por “la disputa entre una perspectiva de leer complaciente y otra, más exigente. La primera estuvo impuesta por el valor de entretenimiento en el mercado; la segunda, por las demandas artísticas y exploratorias de la escritura” (167). En esta década, entonces la división impuesta por el mercado principalmente entre la dinámica de creación independientemente artística y la demanda del mercado alcanza un punto importante. Como menciona Lemus sobre este fenómeno asociándolo a la economía neoliberal de los ochentas y la literatura de consumo que ésta privilegia:

Se sabe: a partir de los años ochenta los procesos de globalización y liberalización económica transformaron drásticamente a las sociedades latinoamericanas y, en el camino, desplazaron las obras literarias a un nuevo espacio. También se conoce: la

literatura latinoamericana, hasta entonces sin un lugar específico y más o menos vinculada a la discusión política nacional, fue mudada a un sitio propio, lejos de donde se debate lo público y cerca de la industria del entretenimiento (“La novela como mercancía”).

Dentro de los actores editoriales esta época marca una transición a causa de los cambios económicos en el mundo que terminarían afectando a este sector y donde los nombres más visibles en el polo heterónimo de la narrativa hispanoamericana se asocian a escritores como Antonio Skármeta, Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Osvaldo Soriano, Laura Esquivel entre otros. Las editoriales culturales dentro del campo cultural hispanoamericano entraron en crisis desde la década de los setenta, y la industria editorial pasó a manos de empresas multinacionales tanto por razones económicas como políticas (Rama, 175) las cuales abarcaron el público existente en el campo literario y abrieron una disputa entre los actores que emergería en la década de los noventa. Como menciona Canelini:

En las últimas tres décadas la mayoría de los editores fue quebrando, o vendieron sus catálogos a editoriales españolas, luego compradas por empresas francesas, italianas y alemanas (...) Durante la década de los noventa la selección de los autores latinoamericanos que serían editados y de los escritores que publicarían internacionalmente, pasó de Buenos Aires y México a Madrid y Barcelona (53).

Precisamente hacia el final del siglo XX la situación establecida dentro del campo literario hispanoamericano, en torno a la autonomía tanto económica como política de los productores literarios, dio lugar a voces de inconformidad entre los escritores. Por ejemplo Jorge Eduardo Benavides menciona dos elementos que funcionan en éste punto: “en Hispanoamérica: la propuesta estética de lo real maravilloso, de la cual una gran mayoría de escritores se desmarcan frontalmente y el posicionamiento estético, ético y político persistente en la literatura aunque liberado del carácter panfletario utópico que se mantenía en los decenios anteriores (120). Rossner, por su parte, amplía la idea al añadir que asociar un continente a una sola literatura es una posición colonial (122) y que éste proceso es deliberadamente externo frente a la heterogeneidad existente dentro de la región. (125). No existe una negación a la tradición sino la evidencia de un agotamiento de ciertos modelos establecidos, de ahí la idea de la disputa pública existente en este momento. La opinión de

dos escritores de la década nos puede dar una idea de la percepción que tienen estos del campo:

Negar la tradición sería como negarnos a nosotros mismos (...) Imaginación, realismo mágico, exotismo y desencanto existencial son los ejes de un inventario exhaustivo que supo dar cuenta del mapa espiritual de la región (...) Sus temas y motivos e incluso sus procedimientos se agotaron, y sería un error e incluso una idiotez pretender parangonar sus logros treinta años después (Quintero, 133).

Parte de la literatura latinoamericana que escribe para europeos sigue reproduciendo el Realismo Mágico o vulgares imitaciones de sus obras clásicas, por que representa un buen negocio. (Gamboa, 141). Los tres grandes estereotipos utilizados en este proceso son el exotismo, la evasión y la Revolución. “Yo no espero que nadie me lea por que soy colombiano. Ni siquiera por que soy latinoamericano. Yo no leo a Graham Greene por que es inglés. Lo leo por que me gusta (Gamboa, 142).

Son conocidos dos grupos durante la década de los noventa que participaron públicamente en la disputa. El primero puede encontrarse entre los miembros de la antología de cuentos McOndo de 1996 entre quienes se encontraban escritores como Alberto Fuguet, Jaime Bayly, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Fresán o Santiago Gamboa. El prólogo inicia con el rechazo por parte de un editor extranjero de la obra de dos escritores por “carecer de realismo mágico” y por que estas obras bien pudieron ser escritas “en cualquier país del Primer Mundo” Reproducimos a continuación un fragmento del prólogo:

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo ésto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y malls gigantescos.

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario

donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan (Fuguet, Gómez "Presentación del País McOndo").

El segundo grupo es la llamada Generación del Crack quienes escribieron un manifiesto en 1996 seguido de la publicación por parte de sus integrantes. *Memoria de los días*, de Pedro Angel Palou, *Las rémoras*, de Eloy Urroz, *La conspiración idiota*, de Ricardo Chávez Castañeda, *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla y *El temperamento melancólico*, de Jorge Volpi. Los dos últimos escritores mencionados son quienes han obtenido posteriormente el mayor reconocimiento dentro del campo. A continuación reproducimos fragmentos del Manifiesto del Crack para indicar la visión de la literatura en el campo que expresaron los autores:

La pía cadena de novelas legítimamente "profundas", pues, sufre un descalabro cuando las editoriales grandes comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle al público títulos apócrifamente "profundos", apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de "gatos por liebres" y desactivando de paso la avidez de exigencia que textos como *Rayuela*, *La vida breve* o *Cien años de soledad* redituaban. El fenómeno se vuelve hoy día tan portentoso y evidente que no queda sino decir que es un asunto lamentable.

Y si algo está ocurriendo con las novelas del Crack, no es un movimiento literario, sino simple y llanamente una actitud. No hay más propuesta que la falta de propuesta. Dejaremos a otros más piadosos elaborarla en su momento, que sin duda lo harán. No es ésta la única definición en discurso negativo, no sólo es la falta de contienda: cual si fuésemos escolásticos definiendo a Dios o al infierno, sólo podría decirse que, más que "ser algo", las novelas del Crack "no son muchas cosas", son todo y nada.

No vale la pena agitar el frasco de las garrapatas. Esto es un juego, como todo lo que vale en la literatura. La palabra es una y la misma; la novela, digan lo que digan, viene de siempre y continúa. Rompiéndola, prevalece. En efecto, si no hay nada nuevo bajo el sol, es porque lo viejo vale para la novedad.

En fin, no se hace nada nuevo. Cuando más, desbrozar una estética olvidada en la literatura de México. Hemos elegido ascendencia y uno sólo de los mil caminos

posibles. La proposición, pues, está hecha, escrita, y ahora publicada, porque cualquier diálogo en términos de propuesta literaria se realiza con libros: "las páginas nos hablan", "los libros se defienden solos (Palou, Urroz, Castañeda, Padilla, Volpi "Manifiesto Crack").

Podemos observar tanto en los escritores del Crack, como en los de la antología McOndo la necesidad de abrir un espacio en el campo literario por medio de sus obras, sus críticas y opiniones, y en esto es esencial declararse herederos de la tradición y realizar los cambios en nombre de ésta dentro de nuevas condiciones. En este sentido los escritores asociados a éste cambio plantean una estética en un tiempo de transformaciones tecnológicas y donde los cambios políticos dentro del campo político e intelectual llevan a la desterritorialización, el desencanto de la política, la carencia de un compromiso intelectual del escritor y la libertad por fuera de los marcos de la nación y la región. De ahí que en la literatura que se produce predomine lo urbano, lo individual, la interacción por igual con la cultura popular y la alta cultura, las drogas, la sexualidad y la evidencia de los problemas sociales sin la necesidad de una propuesta ante los mismos; reivindicando a autores como Puig o Caicedo como predecesores de su estilo.

Si llevamos esta disputa de ambos grupos dentro del campo literario vemos que es una clara respuesta estética al realismo mágico y la literatura fácil que había alcanzado reconocimiento dentro de lado heterónimo del campo literario. Y parte de su reconocimiento se debe al mencionado factor simbólico que implica ganar premios, además de una relación con las editoriales existentes y una llegada a un mayor público dentro de la región. Existen críticas del fenómeno aduciendo al hecho de que ambos grupos en realidad estarían en su momento disputando una parte del mercado en inminente globalización antes que en realidad defendiendo una nueva estética como tal y mas allá incluso una ética renovada del escritor, esto acompañado a la ambivalencia de algunas obras de varios de los miembros asociados a este momento, llevó a que posteriormente ambos fenómenos no estuvieran exentos de críticas. Esta necesidad existente en el campo literario hispanoamericano tanto estética como ética encontraría en Roberto Bolaño su mayor exponente, de ahí que hacia el final de su vida y luego de su muerte varios miembros de tanto de McOndo como del Crack hayan sido asociados a él y hayan alabado sin reservas su obra.



## CAPÍTULO 2

### 2. ROBERTO BOLAÑO DENTRO DEL CAMPO LITERARIO HISPANOAMERICANO

#### 2.1 El *habitus* de Bolaño

Se intentará reconstruir al inicio de este capítulo el *habitus* de Roberto Bolaño. Esto se realizará tomando fuentes de acceso público y las entrevistas que el autor ha concedido a diversos medios. Se han tenido en cuenta dos momentos claves para entender el mismo: el primero que va desde su nacimiento hasta el inicio de la década de los noventa y el segundo desde los primeros años de la década de los noventa en adelante.

Roberto Bolaño Ávalos nació el 28 de Abril de 1953 en Santiago de Chile, aunque nunca habitó en esta ciudad, según el autor sus primeros años los pasó en Valparaíso, Quilpué, Viña y Cauquenes ya que la región de Bio-bío es donde sus antepasados paternos se habían asentado (“Fragmentos de una conversación desconocida”). Durante su infancia y primera juventud experimentó varios cambios de domicilio, presumiblemente debido al oficio del padre quien era transportista, mientras que su madre era profesora (“Entrevista a Roberto Bolaño”). Podemos determinar que su *capital económico* y *cultural* hereditario en este punto no es de gran riqueza. El autor ha mencionado en este sentido: “Soy nieto de inmigrantes gallegos analfabetos, o sea que poco tengo de elegante, no lo llevo en los genes, al menos por parte paterna” (“Entrevista con Roberto Bolaño”). A pesar de que su madre tenía una cierta afición por la lectura, no eran los libros que ella frecuentaba los que le interesarían. Este podría considerarse un primer rastro para entender el interés de Bolaño hacia la literatura, el cual junto a los continuos cambios de domicilio llevarían a que el futuro escritor desarrolle su visión del mundo. Afirma Bolaño: “Gracias a la literatura he podido leer libros maravillosos, increíbles, como encontrar tesoros. Y en mi vida, que ha sido más bien nómada y de una pobreza extrema en ocasiones, el leer ha contrapesado esa pobreza y ha sido mi soberanía y ha sido mi elegancia” (“Fragmentos de una conversación desconocida”). El momento clave para entender su creciente adquisición de *capital cultural* se da tras dejar Chile junto a su familia en 1968:

El año 68, mi familia se quiso ir a México, todo, lo que para mí fue, yo diría, la experiencia más vital. En total he vivido en México cerca de diez años y para mi percepción de lo que yo creía que era ser escritor, eso fue básico. De hecho, mis primeras lecturas son de autores mexicanos, una literatura riquísima, que yo creo que me ha marcado como ninguna otra (Bolaño, “Fragmentos de una conversación desconocida”).

Tras su llegada al DF, entra en contacto con el medio cultural de la ciudad que como se ha mencionado en el capítulo anterior, junto a Buenos Aires, constituyeron el centro literario de Hispanoamérica, esto lleva a que Bolaño pueda desenvolverse en un medio cosmopolita que le brindaría las lecturas que de otra forma no hubiera podido conocer de haber continuado en Chile. Para un joven de quince años este cambio es radical y se puede afirmar que en este punto comienza la formación de Bolaño, pero no una formación académica, de hecho siendo adolescente abandona sus estudios y se dedica a tiempo completo a la literatura: “Seguramente ya era un devorador de libros, pero, a partir de ahí pasé de ser un lector prudente a un lector voraz, y de ladrón de libros me convertí en atracador de libros” menciona en una entrevista. Es justamente tras llegar a México cuando inicia su relación con la escritura. Cuando le preguntan a qué edad comprendió que quería dedicarse a escribir responde: “A los quince. Cuando me fui de Chile. Pero en realidad eso nunca uno lo "comprende" o lo "entiende" de forma cabal” ( “La paternidad es lo mejor y también lo más terrible ”).

Un evento constante en sus obras y en sus intervenciones sucede en 1973, cuando, con veinte años, realiza un viaje por mar y por tierra para regresar a Chile y apoyar al gobierno socialista de Salvador Allende, en esa época Bolaño se define como troskista y siente que debe regresar “a hacer la Revolución” pero su estadía en el país coincide con el golpe de Estado del 11 de Septiembre de 1973. Participa de cierta forma en la resistencia y cae preso durante ocho días; luego de los cuales, gracias a un viejo compañero de aulas que lo reconoce entre los presos, obtiene su libertad. Tras la caída de Allende y luego de pasar algunos meses en Chile retorna a México en enero de 1974 donde conoce a los poetas Mario Santiago y Bruno Montané junto a quienes forma el movimiento Infrarrealista, grupo literario que en palabras de Bolaño estaba en contra de todo: “en contra de los

exquisitos, de Octavio Paz y su gente, de los neoestalinistas, de aquellos que se decían escritores sin compromiso y que cobraban del PRI cada mes. Estábamos en contra de todo” (“Fragmentos de una conversación desconocida”).

El Infrarrealismo publicó dos manifiestos: *Manifiesto Infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites* (1975) y *Déjenlo todo nuevamente: primer manifiesto infrarrealista* (1976). En el primero podemos leer lo siguiente:

El infrarrealismo es la espontánea e inesperada aparición de la clave determinante que asalta y destruye todas las reglas que constriñen y retrasan al ser humano y sus manifestaciones. Así, el infrarrealismo es la contingencia que lidia con los significados y cambios que nunca pueden ser previstos por el racionalismo ni siquiera con la ayuda de toneladas de equipos de precisión. El infrarrealismo está aquí, todo lo penetra y viaja en el vehículo de lo inmediato. Para ser infrarrealista hay que vivir desde ahora en las galaxias de los hoyos negros lo que significa estar en la vida misma que se comporta y expresa como esas galaxias, donde lo extraordinario sucede cotidianamente, lo imposible es posible y los actos inciden en maravillas inesperadas (Bolaño, “Manifiesto Infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites”).

En el segundo manifiesto encontramos, en cambio, un tono más político que intenta unir el arte con la revolución:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementerios que se expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros.

Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una sola cosa (Bolaño, “Déjenlo todo nuevamente: primer manifiesto infrarrealista”).

El movimiento infrarrealista con Roberto Bolaño y Mario Santiago al frente del mismo llegó a publicar varias revistas: *Rimbaud vuelve a casa* y *Correspondencia Infra: Revista*

*menstrual del movimiento infrarealista* cuya única publicación data de Octubre/Noviembre 1977. El grupo publicó también la antología *Poetas infrarrealistas mexicanos* (1975) en la cual, no participó Bolaño dada su nacionalidad. El siguiente año Bolaño, Santiago, Montané y otros infrarrealistas participaron en el libro *Pájaro de color* (1976) y el mismo año Bolaño publica el libro de poesía *Reinventar el amor*. En 1979 Bolaño realiza y participa en la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, presentado por Efraín Huerta y prologado por Miguel Donoso Pareja, luego en 1980 participa dentro la antología *La novísima poesía latinoamericana*.

Aunque para Bolaño, el Infrarrealismo como tal habría terminado en el año de 1977, tras viajar a Europa él y Mario Santiago: “Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpignan y de la estación de trenes de Perpignan, decidimos que el grupo como tal se había acabado” ( “Carmen Buollosa entrevista a Roberto Bolaño”). El inicio del grupo que había tenido como lugar de interacción los talleres de poesía de la UNAM y se había definido como un movimiento de oposición dentro del campo literario mexicano, especialmente contra el oficialismo dentro de la cultura, de ahí su posición pública en contra de Octavio Paz y sus seguidores, llegando incluso a polemizar públicamente en los recitales de éste. Esta actitud puede entenderse como una estrategia de disputa por la legitimidad dentro del campo literario mexicano de entonces por parte del grupo liderado por Bolaño y Santiago. Muchos de los eventos que suceden en esta época de la vida del autor han quedado plasmados de forma ficcional en su novela *Los detectives salvajes* (1998) en la cual algunos de los personajes de la novela están basados en los poetas asociados al Infrarrealismo, Roberto Bolaño es Arturo Belano, Mario Santiago es Ulises Lima y Bruno Montané es Felipe Müller por ejemplo.

Como puede observarse, hacia finales de la década de los setentas, Bolaño había adquirido dos elementos importantes en México, el primero, un *capital cultural* notable dada su interacción con la vida cultural del DF y el segundo, un *capital social y simbólico* generado a partir de su interacción en el campo literario mexicano de esos años. En su petición de la beca Guggenheim, Bolaño menciona haber ganado en esta época “algunos premios de poesía” (Herralde, 78) aunque no menciona cuales, también dentro de la misma petición hay una lista detallada de sus colaboraciones con revistas literarias de

entonces por medio de entrevistas, traducciones o poemas (81, 82).

Podemos percibir claramente, que por medio de su trayectoria dentro del campo literario, Bolaño intenta posicionarse y construirse como escritor; cabe destacar, como ya se ha mencionado, que existe una intención clara de aumentar su *capital cultural* por sus propios medios y un intento por ganar *capital simbólico* por medio de su interacción dentro del campo literario mexicano, especialmente, por medio del movimiento Infrarrealista que planteó una posición de disputa por la legitimidad literaria frente a los escritores establecidos. Menciona Rafael Gutiérrez Giraldo al respecto:

Bolaño elige, (...) recuperar la vanguardia de inicios de siglo, tanto la vanguardia histórica europea, con sus guiños evidentes al surrealismo, como la latinoamericana de los años 20, volviendo su atención y señalando como maestros a los autores del Estridentismo mexicano y declarando como sus pares literarios a movimientos neo-vanguardistas latinoamericanos de ese momento como Hora Zero del Perú, los Tzánticos ecuatorianos o los Nadaístas de Colombia (65).

El enfrentamiento se establece en este primer momento entre jóvenes decentes, de “cotidianidad de toilette”, que buscan un estatus de escritor, contra los jóvenes anarquistas, los poetas narrativos, los nuevos líricos marxistas los que “viven poesía” y a los que no les importa el oficio de escritor. La obsesión de Bolaño, su lucha contra un tipo de escritor servicial, no escandalizador, no rebelde, se mantendrá aunque con algunas connotaciones, a lo largo de sus intervenciones críticas y también será un tema recurrente en sus novelas y relatos (67).

La posición de Bolaño, su idea de la literatura y del oficio del escritor se construyen en este periodo y posteriormente serán evidentes en la década del noventa. Hay que tener en cuenta que los infrarrealistas como menciona Christopher Domínguez: “fueron un fenómeno extremadamente modesto (y dicho sea con toda verdad que si de entre ellos no hubiera salido un escritor como él [Bolaño] hubieran quedado en el olvido” (Gutiérrez Giraldo, 62). Esto nos permite notar que si bien el Infrarrealismo constituyó el periodo de formación y de intervención de Bolaño dentro del campo literario, este no tuvo la repercusión necesaria para ubicarlo dentro de una posición de importancia simbólica en el momento, y que es solamente hacia finales de la década del noventa, especialmente tras la

publicación de *Los detectives salvajes*, cuando se presta atención a este periodo de la vida del autor.

Bolaño partiría de México en el año de 1977 para radicarse en España, en la ciudad de Barcelona en un inicio, ya que allí se encontraba su madre y posteriormente en Girona: “Me fui a Girona porque estaba harto de Barcelona (...) Había tenido miles de historias y necesitaba salir de todas ellas, era vivir con gente y con fantasmas. Necesitaba irme a algún sitio donde no conociera a nadie” (“Entrevista a Roberto Bolaño”). El *capital económico* de Bolaño en su primer periodo de España es escaso, menciona al respecto:

Hice de todo, evidentemente: lavaplatos, camarero, vigilante nocturno, basurero, descargador de barcos, vendimiador, en Barcelona, en Francia, en un montón de sitios. Y me pareció magnífico. Además en aquella época no había el paro que hubo después y la movilidad laboral era realmente grande (“Entrevista a Roberto Bolaño”).

Dentro de la actividad literaria de Bolaño, mientras estaba en Barcelona, constan la fundación, junto a Bruno Montané, de la editorial *Rimbaud vuelve a casa press*. La cual publicó algunos números de la revista *Bérthe Trépat* donde aparecieron poemas de Enrique Lihn y Diego Maquieira, también publicó la colección de poesía *Regreso a la Antártida* (1983) donde se encontraban poemas tanto de Montané como de Bolaño entre otros autores. Ese mismo año Bolaño fue incluido en la antología *Entre la lluvia y el arcoiris* publicada por Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. En 1984 publica su primera novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* escrita junto a Antoni García Porta, y por ella recibe el Premio Ámbito Literario de Narrativa. En estos años, también, envía sus obras en búsqueda de premios literarios municipales en España. “Participaba en todo tipo de concursos literarios para ganar dinero. Por lo tanto enviaba mis poemas y mis dos únicas novelas a cuanto concurso se ponía a tiro. (...) Digamos que fue una actividad alimenticia” (“Entrevista a Roberto Bolaño” Crítica.cl ). “Los concursos de cuarta división me proporcionaron dinero en una época bastante mala de mi vida en que era más pobre que una rata, así que yo les estoy eternamente agradecido” (“*La literatura es un oficio peligroso*”) Estos episodios han sido trasladados a la ficción en el cuento Sensini que aparece en su libro *Llamadas telefónicas* (1997).

En 1985 Roberto Bolaño contrae matrimonio con Carolina López y se muda a Blanes

donde se dedica a vender bisutería y a continuar escribiendo. Es a inicios de la década de los noventa cuando se da un cambio en la vida del escritor, menciona en una entrevista: “Desde el año 93 vivo exclusivamente de la literatura. Ese año gané tres o cuatro premios que me dieron mucho más dinero que los libros que publiqué luego. Tenía cuarenta años” ( “Entrevista a Roberto Bolaño ”). Los premios a los cuales se refiere son el Premio de Narrativa Ciudad Alcalá de Henares en 1992, el Premio de Novela Corta Félix Urabayen en 1993, el Premio de Poesía Rafael Morales en 1992 y el Premio Literario Ciudad de Irún en 1994 (Herralde, 78) El primero por su novela *La pista de hielo* y el último por su libro de poesía *Los perros románticos*.

Al recibir estos premios Bolaño pudo, por un lado, sostenerse económicamente mediante su actividad de escritor y por otro, adquirió reconocimiento simbólico, pero este reconocimiento fue limitado al sitio de residencia; no está demás mencionar que por entonces su actividad dentro del campo literario hispanoamericano se remontaba a su época infrarrealista, por lo que era un escritor prácticamente desconocido allí. Su entrada dentro del mismo se da tras la publicación de *La literatura nazi en América* (1996). Bolaño la había enviado en 1995 al concurso de novela organizado por la editorial Anagrama, pero al mismo tiempo había enviado su libro a Alfaguara, Destino, Plaza Janés y Seix Barral, de las cuales solamente la última acepto publicarlo por lo cual, Bolaño le escribió al editor Jorge Herralde para que sacara a su novela del concurso. Herralde que se había interesado en la novela conoció a Bolaño personalmente y luego de mostrar interés en el escritor ofreció publicar una novela suya. Bolaño le entregó entonces el manuscrito de *Estrella distante* y comenzó así su relación con Anagrama. Este vínculo establecido es importante, ya que la editorial a pesar de tener una presencia multinacional, se maneja en una dinámica que no es puramente comercial y se encuentra del lado cultural, investigando y arriesgándose por autores que demuestren calidad en sus obras; desde este punto la editorial tiene un prestigio simbólico relacionado a la calidad de los autores a quienes edita. Podemos nombrar a Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Carlos Monsiváis o Sergio Pitol como un ejemplo del catálogo de la editorial entre autores iberoamericanos, y a Georges Sebald, Paul Auster, Michel Houellebecq, Antonio Tabucchi, John Kennedy Toole o Charles Bukowski entre los extranjeros. Al brindar Jorge Herralde su apoyo incondicional a Bolaño, le confirió tanto la legitimación por parte de la editorial a su obra, como el *capital simbólico* necesario para llamar la atención sobre la misma dentro del

campo literario hispanoamericano.

Con Anagrama publica *Estrella distante* en 1996, *Llamadas telefónicas* en 1997 y *Los detectives salvajes* en 1998. Esta última novela será la que posicione a Roberto Bolaño definitivamente dentro del campo literario, si bien por *Llamadas telefónicas* recibe el Premio Kutxa Ciudad de San Sebastián, el Premio Ámbito Literario de Narrativa y el Premio Municipal de Santiago de Chile, con *Los detectives salvajes* alcanzaría el Premio Herralde de novela, el Premio Rómulo Gallegos y los premios del Consejo Nacional del Libro de Chile y del Círculo de Críticos de Arte de Chile. Los dos primeros le brindarán el prestigio necesario para que su obra alcance un lugar destacado dentro de la región, y al ser distribuida por Anagrama tuvo la plataforma necesaria para que esta tenga alcance internacional.

Es justamente a partir de 1998 que su obra empieza a ser reconocida y las opiniones de Bolaño dentro del campo literario tienen mayor repercusión. En adelante publica casi la totalidad de su obra con la editorial Anagrama con excepción de algunos libros, a *Los detectives salvajes* le siguen *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), *Tres*, (2000) (poesía) *Putas asesinas* (2001) (cuentos), *Amberes* (2002) y *Una novelita lumpen* (2002). De forma póstuma se publican los libros de cuentos *El gaucho insufrible* (2003) y *El secreto del mal* (2007), las novelas *2666* (2004), *El Tercer Reich* (2010), *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) y el libro de poesía *La universidad desconocida* (2007).

Bolaño fallece en el 2003 por falló hepático, logrando alcanzar al momento de su muerte, una posición de suma importancia dentro del campo literario hispanoamericano. Había adquirido un *capital simbólico* considerable, su obra era reconocida por sus pares y la crítica, había ganado varios premios de importancia, sus opiniones y críticas tenían repercusión dentro del campo e incluso sus obras se vendían. El estudio del *habitus* de Bolaño nos muestra una trayectoria literaria que inicia desde su llegada a México y que finaliza con su muerte en el momento de su consagración; en el proceso notamos una adquisición notable de *capital cultural* y una intención de ingresar dentro del campo literario hispanoamericano, en un primer momento, por medio del movimiento Infrarrealista ubicándose en el polo autónomo del campo literario mexicano y desarrollando una posición ética y estética propia que actuaría como *capital simbólico*.



Posteriormente, en un segundo momento, al vincularse con la editorial Anagrama, publicando la mayoría de sus obras por medio de ella, recibiendo premios literarios de gran importancia y al hacer públicas sus opiniones acerca de la literatura y del oficio del escritor gracias al *capital simbólico* obtenido a partir de 1998. De esta forma el escritor busca ubicarse en el polo autónomo del campo literario. La segunda parte de este capítulo está dedicada a observar la repercusión que ha tenido la obra de Bolaño en el campo literario y el tercer capítulo estudiará las intervenciones, opiniones e ideas que el escritor manifestó dentro del mismo.

## **2.2 La obra de Bolaño dentro del campo literario hispanoamericano**

A diez años de la muerte de Roberto Bolaño, son varios los estudios dedicados a su obra dada su importancia. No intentamos aquí analizar detalladamente sus libros, labor que excede ampliamente el propósito de este trabajo, pretendemos mostrar en las siguientes páginas como su obra responde a las condiciones existentes dentro del campo literario para de esta forma indicar la importancia de la obra de Bolaño.

En la presentación del libro *Bolaño salvaje* publicado en el 2008, Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón hacen una acertada observación, mencionando que: “Bolaño es acaso el narrador más influyente de América Latina hoy en día, el único que compite con la fama incesante de los autores del boom, y el origen de una nueva manera de concebir el mundo de las letras como aventura pasional y arcana, y de asumir la tarea del escritor con la rebeldía de un perpetuo inconforme” (9). Dos elementos se pueden resaltar de esta observación, el primero, el alto *capital simbólico* del autor que es reconocido dentro del campo literario y que constituye una posición frente a los escritores consagrados representados por los escritores del boom. El segundo, una mención destacada a la posición que Bolaño asume ante la literatura y su oficio que llevó a que sea calificado de escritor romántico en lucha constante contra el mundo.

Su obra dentro del campo literario, lleva ciertos elementos provenientes de la trayectoria del *habitus* de Bolaño y que hacen que su obra mantenga ciertas particularidades que le dan un lugar destacado dentro del campo a finales de los noventas. La literatura de Bolaño intenta, como menciona Corral: “la reconstrucción de modelos de

identidad y patrones novelísticos, desde una exterioridad nebulosa, liberada de dependencias políticas y nacionales” (9), que por medio de su obra llega a un punto en el cual se supera la visión de la región como “una república bananera de las letras que exporta varios tipos de realismos y magias produciéndose de esta forma un cuestionamiento sostenido de ellas” (15). Para Volpi: “Después de Bolaño, escribir con la convicción bolivariana del Boom se ha vuelto irrelevante. Ello no significa que América Latina haya desaparecido como escenario o centro de interés, pero sí que empieza a ser percibida con un carácter posnacional, desprovisto de una identidad fija” (176). Finalmente para la crítica literaria Celina Manzoni la obra de Bolaño representa: “Una estética nueva superadora de modalidades agotadas tanto de la denominada literatura realista como de la fantástica” (Gutierrez Giraldo, 23).

La obra de Bolaño está poblada de referencias a la propia literatura y de las condiciones existentes en ella, de ahí que muchos de sus personajes sean poetas, escritores o críticos, y que el elemento autobiográfico ficcional sea constante en varios de sus cuentos y novelas. Un repaso rápido por algunas de sus obras nos puede dar una mayor claridad sobre éste hecho. *La literatura nazi en América*, (1996) Su tercera novela publicada por Seix Barral y reeditada por Anagrama, se presenta como una recopilación de biografías imaginarias de escritores relacionados con la derecha, política, racista o religiosa dentro del continente, en ella están presentes dos elementos claves de la obra de Bolaño, las relaciones que vinculan la literatura con el mal y el uso del humor y la ironía para relatar estos hechos. Bolaño ha mencionado que la estructura de este libro viene directamente de obras anteriores como *La sinagoga de los iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock, *Retratos reales e imaginarios*, de Alfonso Reyes, *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob y de la prosa de los enciclopedistas. Se refiere a esta obra como: “una novela moral, sobre la ética, sobre la práctica de la ética” (“Entrevista a Roberto Bolaño en Off the record”) también, menciona que, al retratar a los escritores nazis en América en realidad está hablando del mundo “heroico, y muchas más veces canalla, de la literatura en general” (“Entrevista a Roberto Bolaño”).

De la última biografía que podemos leer en este libro parte su siguiente novela *Estrella distante* (1996), escrita luego de su encuentro con Jorge Herralde. La literatura nazi,

finaliza con el capítulo de “Ramirez Hoffman, el infame” que en *Estrella distante* se personifica en Carlos Wieder. La historia es relatada por Arturo Belano quien conoce a Wieder en los talleres literarios de Chile en la época de Allende y que tras el golpe de Estado, revela su identidad como piloto de las fuerza aérea que intenta crear una poesía revolucionaria escribiendo en los cielos mediante aviones a reacción; alcanzando el estatus de leyenda tras cometer varios crímenes en la época de la dictadura. Bolaño continúa en esta novela su exploración entre la literatura y el mal que había iniciado en *La literatura nazi en América*, sobre ella Bolaño ha dicho:

Wieder es el mal absoluto o el intento de acceder a ese absoluto, y en ese sentido es una amenaza para todo el mundo, una amenaza con la que el mundo vive desde siempre. *Estrella distante* es una novela que intenta aproximarse al mal absoluto pero su escritura fue feliz, es decir que me lo pasé muy bien escribiéndola, tal vez es la novela en donde más me he divertido (“La literatura es un oficio peligroso”).

Luego vendrá su libro de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997). En él, está “Sensini” el cuento que mencionamos acerca de la época en que Bolaño participaba en concursos literarios de provincia en España y que es un homenaje al escritor Antonio di Benedetto con quien coincidiera en uno de estos. “Henri Simon Leprince” trata sobre un escritor mediocre en Francia durante la época de la Segunda Guerra Mundial y sus ideas de la literatura. “Una aventura literaria” nos cuenta la historia de un escritor nombrado como B que inicia una disputa literaria con un escritor y crítico nombrado como A y los sucesos que se dan entre ambos. “El Gusano” pertenece a los cuentos biográficos de Bolaño, donde un adolescente Arturo Belano, deja sus estudios para dedicarse a la literatura, el cine y el robo de libros conociendo a un personaje enigmático en el proceso. “Detectives” pertenece también a esta clase de cuentos, donde dos personajes conversan de la liberación de Arturo Belano capturado en el golpe de Estado en Chile tras reconocer que éste fue compañero suyo en el liceo.

*Los detectives salvajes* (1998) es una novela autobiográfica dividida en tres partes. En la primera “Detectives perdidos en México” y escrita a forma de diario, el poeta García Madero cuenta su relación con el movimiento Real Visceralista (Infrarrealismo) donde conoce a sus integrantes entre los cuales destacan Arturo Belano y Ulises Lima, y que

puede entenderse como una imagen crítica del campo literario mexicano de finales de los setentas. En la segunda parte “Los detectives salvajes” un personaje desconocido sigue los pasos por medio de la recopilación de varios testimonios alrededor del mundo de la vida de Arturo Belano y Ulises Lima entre 1976 y 1996. La tercera parte “Los desiertos de Sonora” continúa el diario de García Madero, donde relata la búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero con Belano y Lima por el norte de México en 1976.

Sobre esta obra Bolaño diría:

Los Detectives es una novela (creo que se nota) muy autobiográfica. En la práctica lo que hago es contar mi biografía y la de un queridísimo amigo a una edad en la que hemos dejado de ser jóvenes, los veinte años, lo suficiente para dejar de serlo. Y es una reflexión, o intenta una reflexión, sobre una generación de latinoamericanos – y no sólo – que creyó en la revolución y que probablemente si la revolución en la que creía hubiese triunfado habría terminado en un *gulag* (“Los escritores somos delincuentes de cuidado”).

Es una metáfora de la fragilidad. Una fragilidad absoluta. Gente que no solo desde un punto de vista literario, sino además desde el punto de vista económico, no tenía ningún futuro y se aferraba a la poesía, y estaba bien que lo hiciera, pero aferrarse a la poesía durante un naufragio es como aferrarse a la tapa de una botella de champán: no te permitirá flotar (“Bolaño en Turín”).

Como sucedió con *Estrella distante* que se desprende de una parte de *La literatura nazi en América*, *Amuleto* (1999) parte de uno de los testimonios de *Los detectives salvajes* narrado por Auxilio Lacouture, quien atrapada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por la ocupación del ejército a la Ciudad Universitaria en septiembre de 1968, reflexiona sola durante días sobre su estadía en México, su llegada al país, su relación con el ambiente cultural y los personajes de la época como poetas, escritores y artistas. Tornándose sus reflexiones más simbólicas y oníricas hacia el final de la novela. Bolaño diría sobre la protagonista: “Ella es como la testigo amnésica de un crimen que intenta recobrar la memoria, así que en ese sentido actúa también como una metáfora: los latinoamericanos hemos presenciado crímenes que luego hemos olvidado” (“La literatura es un oficio peligroso”).

Ese mismo año Anagrama reedita su novela *Monsieur Pain*, publicada en 1984 bajo el nombre de *La senda de los elefantes*, en ella Pierre Pain un veterano de guerra francés y ex científico convertido al mesmerismo debe ayudar a curar el hipo de un escritor de apellido Vallejo (César Vallejo) mientras éste se encuentra en la miseria en el París de 1938, para impedir su cometido aparecerán misteriosos personajes que lo envolverán en extraños sucesos.

En el año 2000 aparece *Nocturno de Chile*, su segunda novela ambientada en su país natal. En un principio su título iba a ser “Tormenta de mierda”, pero Juan Villoro junto con Jorge Herralde disuadieron a Bolaño de llamarla así. La novela está escrita a manera de memoria final del sacerdote y crítico literario Sebastian Urrutia-Lacroix, quien va recordando su vida y sus obras creyendo que está en su última noche, describiendo en el proceso a varios personajes con correspondencia real dentro de la época de la dictadura. Sobre ella Bolaño mencionó:

*Nocturno de Chile* es el intento de construir con seis o siete u ocho cuadros toda la vida de una persona. Cada cuadro es arbitrario y al mismo tiempo, paradójicamente, es ejemplar, es decir se presta a la extracción de un discurso moral. Cada cuadro puede ser leído de forma independiente. Todos los cuadros están unidos por ramitas o pequeños tubos, que en ocasiones son más veloces aún, y necesariamente mucho más independientes, que los cuadros en sí ( “Entrevista a Roberto Bolaño” *Crítica.cl* )

Es una metáfora a aquello que decía un poeta, "toda una vida perdida", a la constatación de que se ha perdido toda una vida. Cuando eso ocurre y se sigue viviendo, lo que viene a continuación es la tormenta de mierda, el Apocalipsis individual ( “Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela” ).

*Putas asesinas* (2001) es el siguiente libro de cuentos escrito por Bolaño, el cual consta de trece cuentos, los temas referentes al mal y la literatura están presentes. En “Gómez Palacio” el personaje es un profesor de literatura frustrado en medio del desierto mexicano. “Fotos” es una continuación de la historia de Arturo Belano en África mientras revisa un álbum de poesía francesa. “Carnet de Baile” enumera 69 razones para no bailar con Pablo Neruda mientras critica los cánones literarios chilenos y “Encuentro con Enrique Lihn” es un homenaje al escritor, relatando el tiempo en el cual Bolaño mantenía una relación

mediante cartas con el poeta.

*Una novelita lumpen* (2002) es un encargo que Bolaño aceptó escribir por parte de la editorial Mondadori. La historia trata de Bianca y su hermano, huérfanos en Roma quienes se ven arrastrados por la pobreza a un medio de delincuencia. *Amberes*, publicada en el 2002 pero escrita en 1980 y por lo tanto hermana del libro de poesía *Tres* (2000) que fue escrito en la misma época, es una novela críptica, escrita en fragmentos, donde aparecen varios personajes extraños que se van encontrando a través de España. De ambos libros (*Amberes* y *Tres*) Bolaño diría en varias ocasiones dentro de su obra son los únicos libros que no le resultaría bochornoso releerlos.

*El gaucha insufrible* (2003) es el último libro de cuentos que Bolaño llegó a escribir antes de fallecer y donde destacan “El gaucha insufrible” una relectura de “El Sur” de Borges, donde un abogado cansado de la vida de Buenos Aires busca en la pampa, un sentido auténtico a su vida, decepcionándose en el proceso y “El policía de las ratas” que es una relectura de “Josefina la cantora”, de Kafka donde una rata llamada “Pepe el tira” busca en medio de las alcantarillas resolver el misterio de la muerte de otras ratas, algo insólito y sin precedentes para él. Es importante mencionar que este libro incluye dos discursos: Literatura + enfermedad = enfermedad y Los mitos de Chtulhu.

Finalmente *2666* (2004) es la última novela en la cual Bolaño trabajó y que quedó inconclusa con su muerte. Está dividida en cinco partes que pueden leerse de forma independientemente. La primera “La parte de los críticos” Aborda la historia de cuatro profesores de literatura y su interés en el escritor Benno von Archimboldi, personaje casi desconocido y cuya enigmática obra podría convertirlo en un futuro premio Nobel, los protagonistas se encuentran en Santa Teresa (nombre con el cual Bolaño retrata a Ciudad Juárez) buscando al escritor mientras mantienen distintas relaciones entre ellos. La segunda “La parte de Amalfitano”, nos relata la vida de Óscar Amalfitano, profesor de filosofía que ha tenido contacto anteriormente con los profesores de la primera parte, relatándonos su vida con su hija Rosa en Santa Teresa y la situación psicológica de éste cercana a la locura. La tercera “La parte de Fate” cuenta la historia de un periodista afroamericano que ha llegado a Santa Teresa a cubrir un combate de boxeo, pero que se va interesando por los asesinatos de mujeres que se han dado allí, escapando al final de la ciudad junto a la hija

de Amalfitano. La cuarta “La parte de los crímenes” es la más extensa de todo el libro y es un compendio de los asesinatos de mujeres entre 1993 y 1997 en Santa Teresa, en ella conocemos la historia del policía Juan de Dios Domínguez y de otros personajes al tratar de encontrar una explicación para los crímenes en la ciudad en un clima de confusión, donde recluyen a Klaus Haas como autor de éstos, aunque continúan sucediendo. La novela finaliza con “La parte de Archimboldi” donde leemos acerca de la vida del escritor alemán, su infancia, su intervención como soldado del bando alemán durante la Segunda Guerra Mundial y su posterior interés en la literatura. Hacia el final de la novela Archimboldi decide viajar a Santa Teresa para aclarar el caso de su sobrino Klaus Haas, acusado de los asesinatos en la ciudad.

Existen varios elementos recurrentes dentro de la narrativa de Bolaño, la crítica y la exploración del oficio del escritor, las relaciones entre la literatura y el mal, la decadencia, la derrota, el laberinto del desencanto en América Latina y la ausencia de racionalidad en un territorio donde el absurdo y el caos están presentes. Muchos personajes de Bolaño intentan la búsqueda como salida y sentido, pero detrás de ella hallan el horror, la tragedia, la ruptura de las expectativas y finalmente la inutilidad de la misma en un mundo caótico. Sobre la violencia en su obra Bolaño ha dicho que esta funciona de manera accidental como funciona en todas partes (“Catorce preguntas a Roberto Bolaño”), también ha indicado que: “Hay ocasiones, sitios o contextos en los que la violencia, y por lo tanto el asesinato, el súmmum en un acto de violencia extrema, no tiene más posibilidad que hacerse tangible, presente, real” (“Los escritores somos delincuentes de cuidado”). Para Manzoni la obra de Bolaño está caracterizada por: “la recurrencia en distintos tiempos y espacios de una voluntad ideológica y estética significada por la irracionalidad, la violencia, la intolerancia y los tópicos del nacionalismo cuyos clisés más burdos desmenuza” (21), y por: “La fascinación por lo perverso, lo bárbaro, el entusiasmo por el juego y la necesidad casi compulsiva, de poner en movimiento lo oscuro, lo tenebroso, lo escondido, lo que no tiene nombre (27).

Los elementos que Bolaño usa en su obra tratan de abrir y continuar un espacio dentro del campo literario, uno de los elementos que usa frecuentemente es la metaliteratura, la ficción autorreflexiva sobre la escritura y es por ello que muchos de sus personajes son escritores o están vinculados a la literatura, algunos tomando el camino ético de Bolaño

que se explorará en el siguiente capítulo y otros dejándose seducir por el lado menos artístico de la misma. Sus obras están llenas de referencias a escritores pertenecientes a las diversas tradiciones literarias, intentando un enlace y comunicación con ellas, a través de menciones o de reflexiones de sus personajes sobre la historia literaria. Esta comunicación metaliteraria “pone en juego, como en Borges y como en Macedonio, no sólo la propia noción de personaje sino la módica seguridad del género ‘biografía’ y por otra, presupone una estética que se funda, tanto en una reescritura como en una desmitificación de la escritura” (Manzoni, 21,22). Junto a la metaliteratura es notable el manejo del humor, la ironía y el sarcasmo en sus obras, que son usados como elementos que parten del absurdo (y le hacen frente) en el cual, sus personajes se sitúan; y que actúan a su vez para parodiar y criticar la actividad literaria, incluso en sus constantes referencias autobiográficas o en sus exploraciones metaliterarias.

Dentro del campo literario la obra de Bolaño mantiene ciertos elementos que estaban presentes desde la nueva narrativa, como la duda hacia el conocimiento de la realidad y el retrato del caos existente, pero en su obra se percibe la ausencia de una alternativa para salvar este obstáculo, solo queda el horror y a las distintas formas de violencia que existen. Si existe un punto de oposición dentro de la obra de Bolaño en el campo literario, este se da primero en la década de los setentas, al oponerse al canon poético de Paz y Neruda y posteriormente en los noventas, al desarrollar una crítica al oficio del escritor, especialmente de sus contemporáneos y de los estilos consagrados como el realismo mágico, o la literatura *light* que se venía imponiendo dentro del lado más heterónimo del campo literario. Pero esta ruptura a la vez tiene sus bases en ciertos predecesores pertenecientes al campo literario, es por ello que Bolaño recurre generalmente a dos referentes: Cortázar y Borges, de ellos retoma el humor, la metaficción, su aproximación al horror, la locura, el doble o la simetría (Companys Tena, 11).

Luego de la caída de las utopías que se viene gestando en Hispanoamérica tras las dictaduras, y, posteriormente, tras la desintegración de la Unión Soviética, queda un espacio de incertidumbre y de escepticismo político dentro del campo intelectual presente dentro de la obra de Bolaño, situación que partiendo de la posmodernidad tiene diversas consecuencias en el campo y la obra del escritor:



La crisis de la identidad que caracteriza la época posmoderna también comporta una crisis de la propia novela como estructura, una crisis de las instancias narrativas que se manifiesta en las obras de Bolaño en una serie de estrategias y construcciones (o deconstrucciones) formales que se podrían englobar bajo la denominación de “estética de la fragmentariedad” (...) En efecto, la fragmentariedad y la polifonía, la multiplicidad, presiden incluso sus obras más “totalizadoras”, sus macroestructuras, novelas muy extensas que a menudo se organizan a partir de una compleja estructura de superposición y acumulación de relatos breves o parciales, que crean (al igual que en el plano temático) una inacabable red de simetrías y paralelismos. Pero estos elementos también definen sus microestructuras, relatos donde la verdad (o la imposibilidad de conocerla) se vehicula a través de múltiples testimonios (Companys Tena, 7).

La posición autónoma donde Bolaño intenta situarse mediante su obra, es un intento por un lado, de presentarse como continuación de ciertos elementos presentes dentro de la tradición del campo literario (ampliándolos con otras tradiciones) y por otro lado, una ruptura y crítica hacia los representantes más heterónomos existentes. Este doble movimiento es notorio en su obra, al percibir la comunicación que en ella se da con otras tradiciones literarias, y la reivindicación de escritores olvidados dentro del campo literario hispanoamericano; entre los cuales el mismo Bolaño aparece y se incluye mediante el personaje de Arturo Belano, escritor romántico y dedicado completamente a la literatura.

Los elementos de la obra de Bolaño y sus posiciones críticas que serán estudiadas en el siguiente capítulo, conforman lo que para Ignacio Echevarría, es no solamente un nuevo modelo de escritura, sino también un nuevo modelo de escritor (439) que al apartarse del localismo mediante la multiplicidad de voces, temáticas y lugares, establece un punto de correspondencia con los escritores de la narrativa contemporánea en los noventas, siendo su proyecto, el más ambicioso entre sus pares.

Echevarría menciona sobre Bolaño, que en él se resuelve uno de los conflictos existentes dentro del campo literario de la época: la condición de ser y no querer ser escritor latinoamericano; de querer escribir y no sobre las naciones y la región. Bolaño, para el crítico, escribe la epopeya del fracaso y de la derrota de un continente fantasma, del cual tras la utopía solo queda la bancarrota y la emigración, dejando en el proceso a generaciones de jóvenes latinoamericanos en el abismo, quienes constituyen la materia

prima de su obra (440, 441).

El papel que tiene Bolaño entre los escritores dentro del campo literario hispanoamericano es tal que para Corral determina el curso de dos generaciones de escritores, ninguna de las cuales tiene nostalgia por el boom o el mito de la autoridad crítica. Para él los nacidos a finales de los setenta y de los setenta en adelante tienen que realizar un esfuerzo para asumir o superar lo que significa Bolaño (87). Jorge Volpi en *El insomnio de Bolívar*, dedica una parte importante de su ensayo sobre la literatura en América Latina a entender la figura de Bolaño, de él dice:

Bolaño marca un punto de inflexión para la literatura latinoamericana porque, si bien es idolatrado por buena parte de los nuevos escritores, muy pocos han continuado la relación que el chileno mantenía con la tradición (175).

El escritor colombiano Santiago Gamboa se refiere a él de la siguiente forma:

¿Por qué Roberto Bolaño nos parece a todos bueno? Nosotros podemos darle muchas vueltas a sus libros y ni siquiera vamos a llegar a la periferia de esa verdad profunda que uno reconoce íntimamente como lector ante una novela como *Los detectives salvajes* o *Estrella distante*, que a mí me parece una obra maestra. Es como conocer gente. De repente alguien le cae bien a uno y no sabemos por qué, y no hace falta saberlo para que nos siga cayendo bien (142).

Hacia el final de su vida en el 2003, Bolaño asistió a una reunión en Sevilla organizada por la editorial Seix Barral, que juntaría a los escritores jóvenes latinoamericanos. Bolaño constituyó la presencia central del evento, el último al que asistiría. Entre los escritores que lo acompañaron estuvieron Rodrigo Fresán, Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Cristina Rivera Garza, Iván Thays, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Jorge Franco y Edmundo Paz Soldán. Muchas de las intervenciones de los escritores reunidos fueron recogidas en el libro *Palabra de América*. Quisiera concluir este capítulo reproduciendo varios fragmentos de las mismas para indicar las posiciones de los escritores presentes acerca de la literatura y que se articularon alrededor de la figura de Bolaño hacia el final de su vida:

Hay una sensación general de extravío, y tal vez esa es la razón por la que no podemos hablar hoy de una unidad temática y estilística; la tendencia se parece más a una búsqueda de cada quien por su propia cuenta y por su propio lado (...) No hay religión, ni política, ni ideología que merezcan siquiera un renglón de nuestras páginas, como no sea para decir que la religión, la política y las ideologías nos han decepcionado, que son ellas mismas las causantes del desencanto” (Franco, 43, 45).

El problema es que la sola idea de nueva o joven literatura latinoamericana aparece en estos días demasiado contaminada por factores exógenos y extraliterarios y por un afán competitivo donde el escritor es, apenas, el corredor de cien metros planos, Y la literatura es una carrera de fondo donde lo que importa es la resistencia de décadas y no el efímero récord de un minuto que se olvida al ser superado por el inevitable próximo récord de otro minuto (Fresán, 67).

Lo que sucede en mi opinión es que éste no se da [el compromiso] en los mismos términos en los que se daba en los años sesenta y setenta, con una literatura absolutamente marcada por la revolución cubana y las tesis sartreanas del deber intelectual (...) El escritor de hoy, como el de hace treinta años, sigue siendo una conciencia crítica de la sociedad en la que vive, sólo que, al hacerlo, no se adscribe a ningún movimiento en particular (Gamboa, 86).

El boom latinoamericano le proporcionó al gran público español las pautas para leer una literatura que transcurría en lugares exóticos, gobernados por dictadores extravagantes y donde la miseria más abyecta consentía verdaderos agujeros negros en la realidad. Por eso la literatura latinoamericana atrae esencialmente a dos tipos de lectores: a los que buscan realismo mágico y a quienes prefieren una literatura con credenciales revolucionarias (Iwasaki, 117).

Para nosotros todo es real: los niños muriéndose de hambre en todo nuestro continente, sí. Y también los viajes simbólicos de Lovecraft; los sicarios de Tijuana, Sinaloa, Rio de Janeiro o Medellín, sí, y también la soledad de los personajes de Paul Auster; la incertidumbre política de América Latina, sí, y también los paisajes estelares de Bradbury. Para nosotros vivir, leer y escribir no son diferentes (Mendoza, 135).

El día que solo se publique lo Necesario y lo Importante, estaremos hundidos. Porque al fin y al cabo ¿qué es lo Necesario e Importante? ¿Acaso la historia de la literatura no es

la vida de los innecesarios y poco importantes? ¿Cuántas buenas obras se han escrito con guerras importantes? ¿Y qué importancia podrían haber tenido una adúltera provinciana, un aristócrata con insomnio, un irlandés sin empleo? (Thays, 201, 202).

La narrativa latinoamericana sólo persistirá como una tradición viva y poderosa si cada escritor latinoamericano se empeña en destruirla y reconstruirla día con día (Volpi, 223).

## **CAPÍTULO 3**

### **3. LA OBRA DE NO FICCIÓN Y LAS ENTREVISTAS DE ROBERTO BOLAÑO**

Juan Villoro, equipara las entrevistas realizadas a Bolaño, con la caja negra de los aviones que guardan las palabras antes del accidente, para él: “no se trata de un calculado testamento sino de la voz que atraviesa turbulencias con una última entereza” (“Entre paréntesis”, 74). Las intervenciones críticas y las opiniones que Bolaño expresó en entrevistas, discursos, conversaciones, artículos, prólogos y columnas periodísticas, constituyen elementos clave para comprender la importancia que el escritor obtuvo dentro del campo literario hispanoamericano hacia el final de su vida. Gutiérrez Giraldo, menciona acertadamente, que a partir de los años setenta y en las décadas siguientes, existió un desplazamiento dentro de las intervenciones de los escritores, quienes dejaron de tratar directamente asuntos políticos, relativos a la identidad o a la integración regional, para abrir un espacio que trate de las cuestiones propiamente literarias. Ya en la década de los ochentas y noventas, es predominante en el campo literario, la exposición aislada de una poética particular, las razones éticas o estéticas que justifiquen la práctica literaria, el rescate de predecesores, la difusión de contemporáneos y la crítica a la industria editorial o a los medios masivos (“Entre paréntesis”, 55). Entender esta especialización dentro del discurso literario que se da hacia finales del siglo XX, nos permite otorgar un lugar adecuado a las intervenciones de Bolaño dentro del campo.

Bolaño, desde su posición de autonomía, adopta generalmente una actitud contestataria, crítica o incluso panfletaria contra la institución literaria y contra varios personajes reconocidos o consagrados dentro de la literatura del campo literario. Vierte opiniones sobre el ejercicio de la escritura, su ética, su estética, las influencias a las que se adscribe, sus gustos y preferencias literarias. Emite juicios de valor sobre ellas, y es a la vez un provocador y un polemista (Gutiérrez Giraldo, 76), especialmente al realizar una distinción en la calidad literaria. Por medio de este proceso, construye una imagen de sí mismo como: “escritor irreverente, polémico, rebelde, valiente, inteligente, solitario, irónico, que vivió intensamente su vida y que parece haberlo leído todo” (Gutiérrez

Giraldo, 92). Imagen que contrasta tanto con el modelo del escritor intelectual, herencia del boom, y con el escritor de éxito integrado al mercado, prevaleciente en las décadas finales del siglo XX.

El carácter estratégico, de las intervenciones de Bolaño dentro del campo literario, para construir y sostener esta imagen, es el material de estudio que se abordará en este capítulo. Primero se explorará la cuestión de la autonomía con respecto a las cuestiones políticas y económicas, a continuación, se indicará cuál es la idea que sostiene Bolaño de la literatura y su relación con ésta, para finalmente concluir con la influencia y el punto de vista que da el escritor de las tradiciones literarias, especialmente de la hispanoamericana, sus opiniones y críticas.

### **3.1 La autonomía como escritor**

La relación del escritor con la política y la economía dentro del campo literario, es un punto clave para entender la legitimidad del escritor, y la posición que ocupa dentro de éste. Para finales de los noventas, existía una tendencia a la desvinculación política dentro del campo literario, pero las imposiciones del mercado se ampliaban por medio de la labor editorial transnacional y llevaban a que nociones como el éxito o el número de ventas permanezcan como elementos importantes dentro del campo. Bolaño, al asumir una posición autónoma, critica tanto a la política como al mercado y su influencia dentro de la labor del escritor.

La cuestión de la pertenencia nacional o regional es uno de los temas que habían sido tratados anteriormente con importancia entre los escritores. Bolaño se aparta de la noción de patria y nacionalidad como relevantes en el ejercicio literario. Menciona por ejemplo: “los países como entidades abstractas no tienen mucho atractivo. Las culturas sí. Tienen el atractivo de lo que envejece y cambia. Pero los países -aparte de ser, como decía el doctor Johnson, el último refugio de los canallas- son entidades más bien abstractas y pesadas. Y están destinados a desaparecer” (“Roberto Bolaño publicará dos libros este año”). De igual manera, dirá que detesta las parcelas nacionales, sobre todo las latinoamericanas, las cuales tienen un tufo provinciano inaguantable (“La literatura es un oficio peligroso”). Este tipo de posición es frecuente en Bolaño, en su *Discurso de Caracas*, tras recibir el

Premio Rómulo Gallegos, desestima la importancia de su condición nacional y antes de ser considerado chileno, mexicano o español, ironiza con la idea de ser de plano, un desaparecido en combate (“Entre paréntesis”, 36). En la misma ocasión, dará su opinión de lo que significa la patria para un escritor, aduciendo que: “la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor” (“Entre paréntesis”, 36). Hacia el final de su vida radicalizará esta idea y dirá que su patria ya no es ni siquiera la literatura o su biblioteca, como había expuesto antes (“Entre paréntesis”, 43), sino que su única patria son sus hijos y ciertos instantes, rostros o libros que lleva consigo (“Entre paréntesis”, 331) (“Hay que dar pelea y caer como un valiente”).

Bolaño a pesar de haber simpatizado en su juventud con el trotskismo, y posteriormente tras su llegada a España, con el anarquismo, se revela en los noventa como un escritor individualista: “Tengo que aceptar que estoy casi siempre en contra de la mayoría y la patria es el lugar en donde la mayoría (los compatriotas) impone con mayor persuasión sus dogmas y sus castigos y sus premios.” (“Entrevista a Roberto Bolaño” Critica.cl). El nacionalismo por ello le parecerá nefasto y dirá que cae por su propio peso: “No sé si se entenderá el término *caer por su propio peso*; imaginen una estatua hecha de mierda que se hunde lentamente en el desierto: bueno eso es caer por su propio peso” (“Entre paréntesis”, 46).

Su posición con respecto a las naciones y su pertenencia, como puede observarse es radical, y contrasta con la idea de unidad regional y nacional, que había venido decayendo paulatinamente entre los escritores hacia la década de los ochenta y noventa. Esto nos lleva a comprender también cuál es su posición frente a las ideologías y su idea de la política.

Mencionará en algunas ocasiones, que políticamente es de izquierda a pesar de no haber militado en ningún partido, puesto que el pensamiento de grupo le aterroriza y cree básicamente en el individuo frente al grupo (“Que cada uno lea lo que quiera y pueda”) (“Yo jodo mucho la paciencia”) (“Entrevista a Roberto Bolaño en Off the record”). A pesar de ello no escatima comentarios contra la misma y son frecuentes sus equiparaciones

entre izquierda y derecha. Mencionará Bolaño: “sigo creyendo que la izquierda, desde hace más de sesenta años, mantiene en pie un discurso vacío, una representación hueca que sólo puede sonarle bien (esa catarata de lugares comunes) a la canalla sentimental. En realidad, la izquierda real es la canalla sentimental *quintaesenciada*” (“Que cada uno lea lo que quiera y pueda”). Sobre su experiencia pasada simpatizando con ella menciona: “Luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados” (“Entre paréntesis”, 37).

Su percepción de la política se extiende hacia los personajes que intervienen en ella, menciona por ejemplo: “Los padres de la patria tanto de derechas como de izquierdas han sumido al continente en algo que podría ser una mezcla de pantano de arenas movedizas y Las Vegas” (“Entre paréntesis”, 94) y: “Nuestros próceres, que en materia de pensamiento casi siempre fueron unos patanes, desconocieron a Voltaire y a Diderot y a Lichtenberg, y en el colmo de los colmos no leyeron nunca o mal leyeron o dijeron que habían leído, mintiendo como bellacos, al Arcipreste de Hita, a Cervantes, a Quevedo” (“Entre paréntesis”, 225). Cuando se llegan a terrenos donde la política y la literatura se cruzan, Bolaño mantiene una opinión similar, dice en *Entre paréntesis*: “Los que tienen el poder (aunque sea por poco tiempo) no saben nada de literatura, sólo les interesa el poder. Y yo puedo ser el payaso de mis lectores, si me da la real gana, pero nunca de los poderosos. Suena un poco melodramático. Suena a declaración de puta honrada. Pero, en fin así es” (333), en el mismo sentido menciona: “El poder, cualquier poder que sea de izquierdas o de derechas, si de él dependiera, solo premiaría a los funcionarios” (103). Este tipo de opinión que mantiene Bolaño sobre el poder y literatura, lo lleva en consecuencia a admirar escritores que pueden afrontar o incomodar a los poderes políticos. Al escribir sobre el poeta Nicanor Parra, se refiere a él como un sobreviviente: “No han podido con él ni la izquierda chilena de convicciones profundamente derechistas ni la derecha chilena neonazi y ahora desmemoriada. No han podido con él la izquierda latinoamericana neostanilista ni la derecha latinoamericana ahora globalizada y hasta hace poco cómplice silenciosa de la represión y el genocidio” (“Entre paréntesis”, 92). De la misma forma, al reseñar la novela *El asco*, de Horacio Castellanos Moya, alaba las virtudes de la misma, al considerarla insoportable para los nacionalistas: “amenaza la estabilidad emocional de los



imbéciles, quienes al leerlo sienten el irrefrenable deseo de colgar en la plaza pública al autor. La verdad, no concibo honor más alto para un escritor de verdad” (“Entre paréntesis”, 172).

Bolaño como puede observarse mantiene un discurso crítico hacia la política y el poder, especialmente en su relación con la literatura, de esta forma demuestra su autonomía frente a ellos, y por lo tanto obtiene prestigio simbólico, al no comprometer su actividad artística a intereses políticos. Esta actitud se mantiene al criticar a los escritores que tratan de obtener un lugar dentro de la literatura sirviéndose de estos medios, alcanzando un prestigio ajeno a su obra y asociado en cambio a afinidades políticas. En este punto, es necesario señalar, que muchos premios literarios son concedidos por instituciones estatales. Como se ha indicado en el capítulo anterior, los únicos premios de los cuáles Bolaño mantiene una opinión favorable son de los premios pequeños y de provincias en los cuales concursó, y a los que expresa su profunda gratitud (“Bolaño en sus palabras”). En general su opinión sobre los mismos, es que no cambian nada y que en realidad no son auténtica literatura (“La literatura es un oficio peligroso”).

Hay una conexión dentro del campo literario entre el prestigio obtenido en premios y la aceptación del mercado, de los cuales, se obtiene la noción de éxito. Tanto el éxito como el número de ventas son dos posiciones que pueden alejar al escritor de su autonomía, especialmente si van juntas, es por ello que las opiniones de Bolaño al respecto están alejadas de aceptar este vínculo. Dirá sobre la fama: “es una estupidez, sobre todo referida a la literatura” (“La paternidad es lo mejor y también lo más terrible”) y sobre el triunfo: “Nadie, con dos dedos de frente, puede creer en eso. Creo en el tiempo. Eso es algo tangible, aunque no se sabe si real o no, pero el triunfo, no, de ninguna manera. En el campo de los triunfadores uno puede encontrar a los seres más miserables de la tierra y hasta allí yo no he llegado ni me veo con estómago para llegar” (“Entrevista a Roberto Bolaño” Critica.cl) A la pregunta acerca de ¿cuál es la virtud más sobrevalorada socialmente? responde: “El éxito, pero el éxito no es ninguna virtud, es sólo un accidente” (“El cuestionario de Proust”).

El éxito se asocia en el polo más heterónimo del campo con el número de ventas, y este está asociado a la intervención de la economía dentro del campo literario. La relación

que Bolaño establece en torno al público y el éxito es tajante:

¿Por qué Pérez Reverte o Vázquez Figueroa o cualquier otro autor de éxito, digamos, por ejemplo, Muñoz Molina o ese joven de apellido sonoro De Prada, venden tanto? ¿Sólo porque son amenos y claros? ¿Sólo porque cuentan historias que mantienen al lector en vilo? ¿Nadie responde? ¿Quién es el hombre que se atreve a responder? Que nadie diga nada. Detesto que la gente pierda a sus amigos. Responderé yo. La respuesta es no. No venden sólo por eso. Venden y gozan del favor del público porque sus historias se entienden. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o sus cuentos (“Entre paréntesis”, 24).

Bolaño, como puede observarse, entiende la aceptación del público y el mercado con una disminución de la calidad literaria. Esto se entiende al comprender la regla del campo, en donde la obra, para ser considerada artística no debe convertirse en un producto absolutamente mercantil. El éxito es negativo desde este punto de vista, y quizás desde esta perspectiva, se puede comprender el discurso de Bolaño, que hacia el final de su vida se vuelve cada vez más radical, en un intento de defender su posición de autonomía frente a una paulatina aceptación de su obra por parte del mercado. El escritor trata de alejarse de la dinámica existente entre número de ventas y éxito, calificara por ejemplo de: *vendedores de libros* y no de escritores a quienes se vanaglorian de su estatus de éxito por sus ventas (“Roberto Bolaño: Le debo a Parra toda mi obra literaria”), criticará su legibilidad (“Entre paréntesis”, 22, 23) y sus logros por fuera de la literatura, como premios y reconocimientos estatales, asociando a los mismos con una actitud de *funcionarios leales y obedientes* (“Entre paréntesis”, 103). Bolaño es absolutamente crítico contra estos escritores, especialmente sus contemporáneos. Opina sobre ellos: “Sepúlveda es mucho más exitoso que yo, aunque ambos escribimos harto, pero mi literatura es más difícil que la de él. Él vende más, porque su literatura es más comestible y rápidamente digerible” (“Yo jodo mucho la paciencia”), Paulo Cohelo: “una especie de Barbusse y Anatole France en versión telenovela de brujos cariocas. ¿Cuáles son sus méritos? Los mismos de Isabel Allende. Vende libros” (“Entre paréntesis”, 103).

Debemos entender, que Bolaño llegó a percibir hacia el final de su vida, un aumento considerable de capital simbólico. Mientras que el capital económico que su obra le

generaba, le permitía mantenerse como escritor, pero no era el fenómeno actual, que se debe principalmente a la distribución de su obra tras su muerte, que lo llevó a adquirir un estatus de leyenda y a la aceptación de ésta por parte de la crítica estadounidense. Sobre la relación que sostenía con el mercado al final de su vida, Bolaño menciona la existencia de mercados alternativos para la distribución de sus obras a pesar de publicar en editoriales grandes (“Fragmentos de una conversación desconocida”). Es un hecho, la dificultad de eludir el mercado, Bolaño al mencionar la existencia de mercados alternativos, se refiere, en realidad, a que dentro del mercado se pueden hallar lectores que aprecien y comprendan la calidad de las obras producidas. En realidad, Bolaño es consciente de que sus obras son parte del mercado, pero su postura ante esto es tratar este hecho con indiferencia o desprecio, menciona sobre esto: “mis libros se venden, entran en el circuito de las navajas, pero (...) yo no hago nada por estar en él o por permanecer en él. El mercado de la literatura, por otra parte, no tiene nada que ver con la literatura real, la que se hace en soledad, sin pensar ni en los lectores ni mucho menos en las ventas, como un ejercicio de libertad y como un ejercicio que entraña altas dosis de peligro” (“Yo me siento chileno”). Es por ello, que Bolaño no considera necesario ingresar activamente dentro del circuito de promoción de sus obras; son conocidas las ocasiones en las cuales deliberadamente se ausentó de congresos o promociones literarias, sobre esta postura que sostiene, alude: “No voy a todos los lugares adonde me invitan ni hago todos los viajes de promoción que suelen hacer los otros escritores, ni hago vida social. Al contrario. Vivo en un pueblo pequeño, soy independiente, nunca he recibido ayuda oficial de ningún gobierno, no voy detrás de publicaciones ni de becas” (“Dejo que me plagien con total tranquilidad”).

Puede observarse, por medio del análisis de las opiniones de Bolaño con respecto a la política y al mercado, que el escritor trata de mantener una posición de autonomía dentro del campo literario, la cual dentro de la lógica del mismo, incrementa su *capital simbólico*, el que es a su vez utilizado para desprestigiar a los procesos de producción, circulación y consumo heterónomos, planteando así las bases para esgrimir legítimamente una estética y ética propias.

### 3.2 Bolaño: su idea de la literatura

Bolaño mantenía una visión particular de la ética y de la literatura, en las páginas anteriores se puede percibir parte de esto, al constatar el papel que toma el escritor con respecto a las influencias externas. Bolaño sintetiza en una máxima, su posición ética: "un escritor jamás debe permitir que su literatura se dirija a algún fin no literario" (*"Sobre el juego y el olvido"*), la independencia del escritor, es fundamental para Bolaño, desde esta concepción interpreta y juzga a los actores que están vinculados a la literatura. Pero entonces nos planteamos la pregunta ¿qué es la literatura para Bolaño?. La respuesta implica varios puntos que a través de sus opiniones el escritor ha expresado, quizás la respuesta más conocida y que podemos tomar como punto de partida para abordar este tema, es que para Bolaño: "la literatura es un oficio peligroso. No un deporte peligroso ni un entretenimiento peligroso sino un oficio peligroso, en donde entramos voluntariamente o por azar, un cuarto oscuro o un estadio oscuro lleno de animales salvajes" (*"La literatura es un oficio peligroso"*). La literatura es un riesgo, en el cuál el escritor se lo juega todo sin ninguna garantía de ganar, es más, es un ejercicio que en el fondo lleva consigo a la derrota, las colisiones y los desastres (*"El territorio del riesgo"*), solo desde este punto se puede comprender las constantes referencias del escritor, al valor que deben tener los escritores, especialmente los poetas al momento de escribir. Para Bolaño el medio literario es potencialmente nocivo, tomemos varios ejemplos para indicar esta afirmación: "El oficio de escribir es un oficio poblado de canallas –eso más o menos todo el mundo lo intuye– pero es que además está poblado de tontos, que no se dan cuenta de la fragilidad inmensa (...) de lo efímero que es" (*"Entrevista a Roberto Bolaño en La belleza de pensar"*). "Yo creo que pocas cosas son inocentes, la literatura, menos" (*"Fragmentos de una conversación desconocida"*). "La literatura es así, es una selva un poco pesadillesca en donde la gran mayoría, la inmensa mayoría de escritores son plagiarios" (*"Siempre quise ser un escritor político"*). "La literatura, sobre todo en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos, de cualquier especie y de cualquier credo político, siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil, y también de la tortura" (*"Entrevista a Roberto Bolaño"*. Crítica.cl). "La literatura es tan humorística y miserable al mismo tiempo, porque está llena de gilipollas, pero llena, llena, llena. Te encuentras gilipollas cada dos por tres. La literatura es como ir en la selva, que estás en plena jungla y sólo oyes gritos de monos, chillidos, y en la literatura es lo mismo, sólo que en vez de esos

monos delirantes hay escritores” (“Roberto Bolaño: inédito y final” ).

Se pueden observar tras estas afirmaciones, las razones por las cuales Bolaño, identifica a la literatura como un medio nocivo. Especialmente por que ésta, es un espacio propenso tanto a la intervención de influencias externas, como a la mediocridad artística. Pero su visión no puede ser completamente negativa, y es allí donde es necesario reflexionar sobre el papel del escritor tal y cómo lo piensa Bolaño. Si la literatura es un medio contaminado y falso, ¿qué es lo que puede hacer un escritor ante eso?, ¿contra qué se enfrenta? y ¿a qué costo? Estas preguntas indagan la posición ética del escritor, y la línea que separa lo verdadero y lo falso, es decir el territorio simbólico en el cuál se plantea y cuestiona la legitimidad del escritor dentro del campo literario.

Si damos tomamos como un hecho, que en la literatura hay un espacio para los verdaderos escritores, también entonces, existe una verdadera literatura, la cual no está libre de riesgos, pero estos son de una índole distinta. Bolaño se refiere en contadas ocasiones, sobre esta condición de la literatura como espacio verdadero: “La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper. Y entonces ya no existe la literatura, sino el ejemplo” (“Entre paréntesis”, 284, 285), y: “La literatura es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores A veces ni siquiera se da cuenta que están vivos. Su enemigo es otro, mucho más grande, mucho más poderoso y que a la postre la terminará venciendo” (“Entre paréntesis”, 29). Aquí Bolaño se refiere a dos elementos que estarían relacionados a la verdadera literatura. En la primera ocasión se menciona a: *la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper* y en la segunda a un enemigo: *mucho más grande, mucho más poderoso y que a la postre la terminará venciendo*. Ambas afirmaciones pueden parecer crípticas al inicio, y es necesaria la alusión a otra idea que Bolaño expresa en una entrevista para poder revelar el significado de las mismas. En el programa televisivo *Off the record* en 1998, el escritor se preguntará: ¿Que es un escritor menor y qué es un escritor mayor? Respondiendo a su pregunta a continuación responderá:

Dentro de 4 millones de años o 10 millones de años va a desaparecer el escritor más miserable de Santiago de Chile, pero es que también va a desaparecer Shakespeare y va a

desaparecer Cervantes. Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no solo física sino a la desaparición total. No hay inmortalidad (...) En la eternidad Shakespeare y manganito son lo mismo, son nada (“Entrevista a Roberto Bolaño en Off the record”).

Con esto podemos tener la clave para comprender cuál es el territorio de la verdadera literatura y por qué Bolaño lo percibe como trágico. En realidad, el enemigo ante el cuál se enfrenta todo escritor verdadero es el tiempo, y la ley de la literatura a la cual hace mención, es la calidad literaria, que puede hacer que una obra pueda sostenerse en el tiempo, en un constante enfrentamiento y diálogo con la historia de la literatura y sus obras. Un enfrentamiento que a la larga está perdido, ya que el tiempo acabará con todo, con Shakespeare y con Cervantes como menciona Bolaño. De ahí que entregarse verdaderamente a la literatura sea un riesgo y una empresa perdida. Es conocida su frase acerca de que la literatura es similar a la pelea de un samurái contra un monstruo y en donde la derrota es el único resultado posible, pero indica también, que tener el valor de pelear, a pesar del conocimiento de la derrota es la literatura, la verdadera literatura. Se entiende así que el valor de entregarse a una causa perdida y sostenerla hasta sus últimas consecuencias, construye el cimiento de la ética literaria de Bolaño.

Desde esta posición, Bolaño equiparará el viaje de la literatura con el de Ulises, un viaje sin retorno, un destino oscuro. Rodrigo Fresán, dirá sobre esto, que la idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía realizable en Bolaño, implican unas ganas feroces de que todo sea escritura y de que la tinta sea igual de importante que la sangre (“*El secreto de mal y La universidad desconocida de Roberto Bolaño*”). En su ensayo *Literatura + Enfermedad = Enfermedad*, incluido en el libro *El gaucho insufrible* y dedicado a su hepatólogo, Bolaño, luego de explorar la relación entre la literatura, el sexo y los libros como experiencias vitales en el caso de Rimbaud y dos poemas, de Baudelaire y Mallarmé concluirá mencionando a Kafka:

Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre. ¿Qué quiero decir cuando digo que ya nada le separaba de su escritura? Sinceramente, no lo sé muy bien. Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para

volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí (“El gaucho insufrible”, 167).

El camino de la literatura para Bolaño es trágico, una búsqueda constante e inagotable, un peligro, ya que para él: “si la literatura no es peligro no es nada” (“Tertulia in vitro. Invitado: Roberto Bolaño”). Incluso es un camino ligado estrechamente al exilio, pero no al exilio territorial como se discutía anteriormente en el campo literario y del cuál Bolaño se desvincula totalmente, sino a un exilio existencial, dirá sobre esto: “Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa” (“Entre paréntesis”, 49) y: “todos los escritores por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son [exiliados], y todos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro también lo son” (“Entre paréntesis”, 51). Este es el camino que Bolaño pretende defender y mostrar en sus intervenciones, nos encontramos nuevamente con una defensa de la posición autónoma del escritor, al observar que la entrega del artista solamente a su arte y sin esperar retribución, es otro de los elementos que caracterizan una posición autónoma dentro del campo literario. En realidad, la idea de la existencia de una literatura verdadera y una falsa, es una noción constante dentro del campo y de las disputas que se dan en éste en torno a la legitimidad. Al atacar una determinada idea de la literatura y destacar otra, Bolaño está abriendo un espacio olvidado hasta entonces y que era necesario dentro del campo literario, de ahí que su posición ética y estética haya tenido tanta relevancia entre los escritores, ya que en un primer momento, fueron ellos quienes lo leyeron y hacia quienes estaban dirigidas de forma más o menos directa.

Se mencionó que para Bolaño, el ejercicio de la literatura era un permanente combate contra el tiempo por medio de la calidad de la escritura y por fuera de presiones externas como el mercado o la política. Pero ¿Qué determina la calidad de la escritura?, existen dos respuestas para esto. La primera está asociada con el riesgo y la menciona en su *Discurso de Caracas*: “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere y los libros y los amigos y la comida” (“Entre paréntesis”, 36, 37). El abismo que está ligado al sufrimiento y al valor para afrontarlo en el proceso creativo, son términos

constantes en las intervenciones de Bolaño al referirse a la calidad de la obra, dirá por ejemplo que el ejercicio literario tiene que ver con: “una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas. Sobre todo con sudor y lágrimas” (“Entre paréntesis”, 104) o al hablar de su “cocina literaria” menciona:

Es un campo en donde la memoria y la ética juegan un juego cuyas reglas desconozco. El talento y la excelencia contemplan absortas, el juego pero no participan. La audacia y el valor si participan, pero sólo en momentos puntuales, lo que equivale a decir que no participan en exceso. El sufrimiento participa, el dolor participa, la muerte participa, pero con la condición de que jueguen riéndose (“Entre paréntesis”, 322).

Este elemento de sacrificio y de sostenerse en medio del abismo mientras se lo observa, conduce a un elevado nivel de la calidad literaria. En *Un plato fuerte de la China destruida*, Enrique Vila-Matas, observa el profundo cambio que Bolaño generó en su propia relación con la literatura: “tenía la impresión de que Roberto lo leía todo, pasé a vivir en un estado de constante exigencia literaria, pues él había colocado el listón muy alto y no deseaba decepcionarle, por ejemplo, con algún texto descuidado, con uno de esos escritos en los que, por mil motivos distintos, uno no arde lo suficiente o, lo que es lo mismo, no pone toda la carne en el asador” (“Un plato fuerte de la China destruida”). Esta posición nos lleva a la segunda respuesta acerca de la calidad literaria, la cual está asociada a los aspectos estéticos que se presentan al momento de realizar una obra. Bolaño ha sido categórico en denunciar el plagio (“Entre paréntesis”, 27), el mismo que considera como una falta en la apuesta que un escritor legítimo debe realizar ante la literatura, una apuesta que como hemos mencionado lleva a jugarse la vida (“Roberto Bolaño publicará dos libros este año”). De ahí que para él, el ejercicio literario implique asumir riesgos: “La literatura aburrida, precisamente, es la que no asume riesgos. Y los riesgos, en literatura, son de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal” (“Catorce preguntas a Roberto Bolaño”). Añade que la forma como este riesgo se asume debe ser en forma de juego, ya que al ser para él, la literatura un ejercicio aburrido y antinatural, no asumir el proceso creativo como un juego puede llevar a que éste se convierta en un suplicio (“Fragmentos de una conversación desconocida”).

La necesidad de calidad y entrega en la apuesta ética y estética contra el pasado y el



tiempo, lleva a que Bolaño determine las producciones literarias bajo esta medida. De ahí que el escritor haya mencionado que cree en la existencia de cánones y que está en contra de la literatura como democracia mediática, donde todos puedan tener sus quince minutos de fama, ya que ello constituiría el fin de la literatura y la pérdida absoluta de calidad en ella (“La paternidad es lo mejor y también lo más terrible”). ¿Cómo reconocer una obra que se haya impuesto sobre el tiempo? Bolaño indica varias formas de que esto suceda, una de ellas es la resistencia de la obra en las generaciones posteriores y su capacidad de soportar las relecturas que éstas hagan de la misma (“Entrevista a Roberto Bolaño en Off the record”), otra, y la que caracteriza a una obra de arte para Bolaño, es la capacidad de sostener su potencial ante una traducción: “Hay que traducirla. Que el traductor no sea una lumbrera. Hay que arrancarle páginas al azar, Hay que dejarla tirada en el desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, (...) estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos” (“Entre paréntesis”, 224). De igual forma, al hablar sobre un clásico reflexiona: “Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbra) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon” (“Entre paréntesis”, 166). Entonces, la calidad de la obra para Bolaño está marcada por este esfuerzo de comunicación y superación del pasado literario, y la capacidad de encontrar elementos que le permitan abrir espacios en el futuro. Esta visión se hace evidente cuando señala que la gran literatura no es una cuestión de estilo ni de gramática, sino una cuestión de videncia: “Es decir, por un lado es una lectura lúcida y exhaustiva del árbol canónico y por otro lado es una bomba de relojería. Un testimonio (o una obra, como queramos llamarle) que explota en las manos de los lectores y que se proyecta hacia el futuro” (“Dos hombres en el castillo”). La calidad de la literatura para Bolaño es clara en estas opiniones, por un lado implica un gran conocimiento literario y por otro la capacidad de transformar los elementos existentes hacia una literatura que sostenga su independencia y calidad frente al tiempo, ignorando condicionamientos externos y temporales como la política y el mercado. Pero este proceso es arduo, de ahí que en él solo quede sitio para la humildad: “Antes que yo hubo otros escritores que se sentaron en la misma mesa, que trabajaron con los mismos materiales, pluma, tinta, máquina de escribir, computadora. Escritores enormes a los que leo y releo. Imposible sentir arrogancia” (“Roberto Bolaño

publicará dos libros este año” ).

Bolaño al divulgar y sostener esta idea de la literatura, es consecuente con su discurso al opinar sobre su experiencia personal con ella. En principio, reivindica la relación individual que el escritor debe poseer bajo los términos en los cuáles ha expuesto su ética. Señala: “al escribir pienso antes en Moby Dick que en el lector” (“Roberto Bolaño publicará dos libros este año” ). Es decir, retoma la idea de la relación absolutamente personal entre el escritor y la literatura, y que esta se mantenga en ciertos estándares de calidad. Varias veces señala que sus propios textos le generan vergüenza, al contrastarlos con las obras que han podido de cierta forma sostenerse en el tiempo: “A mí lo único que me interesa en el momento de escribir es hacerlo con una mínima decencia, que no me avergüence al cabo de un tiempo de lo que he escrito, no lanzar palabras al vacío” (“Esta vez iré con las manos en la nuca”), confesará en varias ocasiones que la revisión de sus escritos, es la parte más difícil de su trabajo, y que al final de todo le queda una sensación de haberlo hecho mal (“Yo me siento chileno”) (“Roberto Bolaño: inédito y final”). Estos testimonios indican el nivel de auto exigencia al cual Bolaño se sometía, y que pueden explicar sus últimos días antes de morir trabajando en su novela 2666. Menciona dentro de sus concepciones éticas que todo escritor debe tratar de escribir una obra maestra (“Roberto Bolaño publicará dos libros este año”), y es quizás la más alta exigencia a la cual un escritor debe aspirar, este elemento de permanente confrontación en cada obra, lleva a que Bolaño en reiteradas ocasiones, diga que a sus libros, luego de publicarlos, prefiere olvidarlos para siempre (“La paternidad es lo mejor y también lo más terrible”).

Existen además elementos que Bolaño destaca en su escritura, como el humor, el cuál dice haberlo aprendido a través de Parra, de Borges y de Bioy Casares (“Entrevista a Roberto Bolaño” Crítica.cl), su tendencia al rigor apolíneo frente a la desmesura dionisiaca que ha triunfado en la literatura (“Siempre quise ser un escritor político”) (“Hay que dar pelea y caer como un valiente”), o su idea de provocar la inspiración por medio de la constancia (“Bolaño en sus palabras”). Insiste asimismo en la relación existente entre los argumentos y las estructuras al momento de escribir. Bolaño retoma la idea de la existencia de contados argumentos desde la antigüedad: “Según Borges no son más de cinco. En las estructuras, por el contrario, las variantes son infinitas. Podemos construir obras de mil maneras diferentes y aún así estaríamos sólo en el principio” (“Roberto Bolaño publicará

dos libros este año”). La elección de la historia, para Bolaño, es territorio del azar y el caos, mientras que la forma es: “una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio, las armas de Ulises en su lucha contra la muerte (“Carmen Buollosa entrevista a Roberto Bolaño”). La estructura es para él, lo que mantiene vivo el árbol literario, la música de la literatura (“Catorce preguntas a Roberto Bolaño”), es por ello que le da tanta importancia en su obra, de ella parte la originalidad, que es para él, un problema de estructuras formales (“Fragmentos de una conversación desconocida”), es el territorio del juego y del cruce de voces, que es una exigencia para escribir una novela actualmente (“Entrevista a Roberto Bolaño en La belleza de pensar”). A pesar de la preeminencia que le da Bolaño en sus obras, tanto argumento como estructura se complementan en ella, y según él ambas deben estar completamente planeadas antes de empezar a escribir (“Fragmentos de una conversación desconocida”).

### 3.3 Relación con los escritores y la historia literaria

La sección final de este capítulo, trata encontrar, de qué forma la idea que Bolaño tiene de la literatura lo lleva a emitir afinidades o juicios dentro de la historia literaria, los escritores de los cuales menciona directamente tener influencia, las obras que lo han marcado, sus opiniones sobre escritores de distintas tradiciones y su idea de la literatura hispanoamericana, especialmente de sus contemporáneos.

Bolaño indica varias influencias dentro de sus intervenciones, entre los libros que lo marcaron menciona:

*El Quijote*, de Cervantes. *Moby Dick*, de Melville. La obra completa, de Borges. *Rayuela*, de Cortázar. *La conjura de los necios*, de Kennedy Toole. (...) *Nadja*, de Breton. Las cartas de Jacques Vaché. Todo *Ubú*, de Jarry. *La vida, instrucciones de uso*, de Perec. *El castillo* y *El proceso*, de Kafka. Los aforismos de Lichtenberg. El *Tractatus*, de Wittgenstein. *La invención de Morel*, de Bioy Casares. *El Satiricón*, de Petronio. La *Historia de Roma*, de Tito Livio. Los *Pensamientos*, de Pascal (“Entre paréntesis”, 343).

En realidad, esta es una enumeración orientativa, ya que como el mismo Bolaño menciona: “todo libro que uno lee influye en la literatura que posteriormente hace”

(“Roberto Bolaño: inédito y final” ) y: “De la literatura universal hay muchísimos escritores que me han influido. Yo creo que todos. Es decir, todo libro que lees te está diciendo algo, y en ese sentido, todos los escritores, todas nuestras obras son parte de un gran libro” (“Entrañable Huraño”, 475). Pero existen ciertos escritores que son recurrentes en sus menciones: Borges, de quien dice haber leído todo lo que escribió y lo que se ha escrito de él, por lo menos dos veces, y a quien considera el mejor escritor en lengua española desde Quevedo, y el centro de nuestro canon (“Entre paréntesis”, 256), (“Que cada uno lea lo que quiera y pueda”), Cortázar a quien durante mucho tiempo consideró la cima más alta a la que se podía llegar en literatura (“Los escritores somos delincuentes de cuidado”) o Nicanor Parra y Enrique Lihn, hacia quienes no escatima elogios, por mencionar a escritores dentro del campo hispanoamericano. Entre escritores de otras tradiciones las referencias son amplias, Cervantes, Stendhal, Rimbaud, Poe (“Que cada uno lea lo que quiera y pueda”), Twain, Victor Hugo, Flaubert, Balzac (“Tertulia in vitro. Invitado: Roberto Bolaño”), Arquíloco, Melville (“Roberto Bolaño: inédito y final”), Aldana, Manrique, los cronistas de Indias, Sor Juana, Fray Servando, Teresa de Mier, Pedro Henríquez Ureña, Ruben Darío, Alfonso Reyes, Pascal, Sade, Dickinson, Whitman, Lautreamont, (“Carmen Buollosa entrevista a Roberto Bolaño”, 24). Estos escritores, constituyen una pequeña cartografía explícita que Bolaño ha mencionado en diversas entrevistas sobre sus influencias literarias, y que pueden darnos una pista de las preferencias de Bolaño. Sobre la influencia literaria recibida por parte de otras tradiciones, no piensa que tenga una influencia directa de la norteamericana, que dice conocerla bastante bien hasta la generación precedente a Bellow, en cambio menciona estar en deuda con la tradición europea, sus poetas y narradores (“Los escritores somos delincuentes de cuidado”), y con ciertos escritores de la tradición hispanoamericana, aunque no se considera heredero del boom de ninguna manera, rescata a escritores como Cortázar y a Bioy Casares, pero dice que la herencia del boom da miedo: “¿quiénes son los herederos oficiales de García Márquez?, pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro” (“Entrevista a Roberto Bolaño” Crítica.cl).

La gama de autores que Bolaño menciona en sus columnas periodísticas recogidas en *Entre paréntesis*, nos da una idea más amplia de las lecturas que lo han marcado. Existen columnas dedicadas a Jorge Luis Borges, Witold Grombrowicz, Litchenberg, Sergio Pitlor, César Aira, Rodrigo Rey Rosa, Osvaldo Lamborghini, William Burroughs, Rodolfo

Wilcock, Jonathan Swift, Georges Perec, Gunter Grass, Pablo Neruda, Ernesto Cardenal, Iván Turgueniev, Horacio Castellanos Moya, Philip K. Dick, André Bretón, Rodrigo Fresán, Martín Amis, Malcolm Lowry, Enrique Vila-Matas o a Mario Vargas Llosa, por nombrar algunos. En estas columnas Bolaño da sus impresiones particulares desde su idea de la literatura, acerca de los autores sobre quienes escribe, no desde la posición del crítico literario, sino desde la posición del lector que disfruta, comparte o difiere con las ideas de ciertos escritores. De Osvaldo Lamborghini dirá que sus libros: “más que libros parecen bombas de relojería o animales falsamente disecados dispuestos a saltarte al cuello en cuanto te descuides” (141), de William Burroughs: “Sus observaciones sobre ciertas drogas duras lo emparentan con los grandes creadores de infiernos, salvo que en Burroughs no hay ninguna intención moral ni ética, sólo la descripción de un proceso de corrupción sin fin” (148), o sobre Malcolm Lowry: “intenta la novela total, es decir la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible” (307). También desde este espacio realizará críticas a aquellos que no comparten su visión literaria, podemos observar que de Vicente Huidrobo menciona: “me aburre un poco. Demasiado tralalí tralalí, demasiado paracaidista que desciende cantando como un tirolés. Son mejores los paracaidistas que descienden envueltos en llamas o, ya de plano, aquellos a los que no se les abre el paracaídas” (333) o del *Canto general* de Pablo Neruda: “Un Neruda inagotable, repetitivo, el momento en que la enseñanza de Whitman se tuerce de forma crucial en la poesía latinoamericana, un libro en el que coexisten poemas extraordinarios con otros definitivamente insalvables” (154).

Es dentro de la literatura hispanoamericana, donde Bolaño realizará las críticas más feroces, de ahí que se haya interpretado su labor en este sentido, como un intento de reorganización del canon existente. Para Gutierrez Giraldo: “sus intervenciones poseen un carácter estratégico que busca definir el lugar central que ocuparía su propia obra en el marco de una tradición literaria latinoamericana considerada por este mismo discurso crítico como la verdadera literatura” (160). Compartimos esta posición sobre las intervenciones de Bolaño dentro del campo literario, una de estas estrategias, consiste en atacar a los personajes con un gran prestigio dentro del mismo y retomar la importancia de otros que han sido olvidados. De Neruda dirá que tiene dos libros extraordinarios y nada más (“Que cada uno lea lo que quiera y pueda”) y que: “en muchos de sus poemas, en la estructura de esos poemas, sólo podemos ver ahora a un plagiario de Whitman” (“Siempre

quise ser un escritor político”). De García Márquez que es :“Un hombre encantado de haber conocido a tantos presidentes y arzobispos” (“Que cada uno lea lo que quiera y pueda”), y que está dando sus últimos suspiros: “Lo último que leí de García Márquez es realmente muy malo (*Noticias de un secuestro*). Es un libro donde lo único que se ve es el fervoroso deseo de García Márquez por estar cerca del poder” (“Entrevista a Roberto Bolaño” Crítica.cl). De Vargas Llosa dirá que es lo mismo que García Márquez solo que más pulido (“Que cada uno lea lo que quiera y pueda”). En cambio como se ha visto será generoso con autores relativamente desconocidos dentro del campo literario, como Parra, Lihn, Wilcock, o Lamborghini, a quien considerará el fundador de una corriente secreta dentro de la literatura argentina (“Entre paréntesis”, 28).

Bolaño identifica y rescata una primera corriente de narradores dentro de la tradición literaria en Hispanoamérica, escritores que iniciarían con Borges y finalizarían con Puig o Arenas (“Siempre quise ser un escritor político”), a partir de allí, criticará a los escritores siguientes:

Durante veinte años, desde finales del 70 hasta principios del 90, la literatura que se hacía era como el bagazo del realismo mágico. Nunca nada original. Nunca nada que asumiera riesgos. La década del 80, que fue nefasta para Latinoamérica, creó una tipología que no sólo se expandió en el ámbito literario, sino básicamente en el ámbito profesional, cuyo lema era ganar dinero, tener éxito, todo con un rechazo absoluto al fracaso y un acriticismo por encima de todo. Y los escritores adoptaron más o menos ese modelo como propio. Entonces aparecen escritores en los que no hay nada. O son malos copistas del realismo mágico, como la mexicana Laura Esquivel, o son pésimos escritores “juveniles”, como Alberto Fuguet, o son escritores que toman temas históricos de una forma nefasta. Hay una escritura muy mala en Latinoamérica, una escritura que por un lado abusa del tipismo, del folclorismo, y que se intenta vender al extranjero como mercadería exótica (“Entre paréntesis”, 200).

La mayoría de sus reflexiones sobre la literatura de la región, serán consecuencia de esta pérdida de autonomía dentro del campo literario, y es allí, donde por medio de la ironía y el sarcasmo, Bolaño intenta revitalizar las posiciones éticas que asume, atacando a la literatura y a los escritores que no son consecuentes con su idea de la literatura, y proponiendo ésta como un modelo a seguir por sus pares. Bolaño no guarda ninguna

reserva en atacar al campo literario hispanoamericano para alcanzar este objetivo, A continuación reproducimos varias de sus críticas que aclararan esta labor:

Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciaria de Kafka. Tratamos de engañar a algunos europeos cándidos y a algunos europeos ignorantes con obras pésimas, en donde apelamos a su buena voluntad, a lo políticamente correcto, a las historias del buen salvaje, al exotismo (“Entre paréntesis”, 97).

Nuestros universitarios e intelectuales lo único que quieren es dar clases en alguna universidad perdida del Medio Oeste norteamericano (“Entre paréntesis”, 97).

Latinoamérica, en donde los escritores son vistos como elementos subversivos hasta que no prueban lo contrario, cosa que la mayoría de los escritores no tardan en hacer con un esfuerzo digno de mejor causa. En Latinoamérica se piensa en los escritores como elementos subversivos o maricones, drogadictos y mentirosos. En el fondo probablemente sea eso lo que somos (“La literatura es un oficio peligroso”).

Los escritores ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que se suele llamar "instancias políticas", los detentadores del poder, sea éste del signo que sea (¡a los jóvenes escritores les da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros, que hace felices a las editoriales pero que aún hace más felices a los escritores (“Entre paréntesis”, 18).

¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana? La respuesta es sencillísima. Viene del miedo. Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el Paseo Ahumada. Viene del deseo de respetabilidad, que sólo encubre el miedo (“Entre paréntesis”, 19).

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo (“Entre paréntesis”, 31).

Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al

gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo de Nueva York. La mejor lección de literatura que dio Vargas Llosa fue salir a hacer jogging con las primeras luces del alba. La mejor lección de García Márquez fue recibir al Papa de Roma en La Habana, calzado con botines de charol, García, no el Papa, que supongo iría con sandalias, junto a Castro, que iba con botas (“Entre paréntesis”, 32).

La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social, claro, es decir es grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas (...) casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes magnatarios (...) portadas en Newsweek y anticipos millonarios. (“Entre paréntesis”, 32).

Las opiniones de Bolaño son un ataque frontal contra la literatura hispanoamericana de las últimas décadas del siglo XX, ya que ésta, es completamente contraria a la idea ética que Bolaño sostiene de la misma. Padece de todos los elementos capaces de acabar con la literatura: sometimiento al poder político y sus falsas recompensas, como el reconocimiento nacional y sus premios; sometimiento al mercado, medido por el número de ventas y los indicadores de éxito social, y lo que es peor de todo, escritores que aceptan ambas cosas como la labor a seguir, sin cuestionarlas. Ante esto, el papel que Bolaño asume desde su posición es el de crítico, que desde la legitimidad simbólica obtenida, intenta atacar la perversión literaria en el campo, desestimando a los escritores consagrados por estos medios como Isabel Allende, Ángeles Mastretta u Osvaldo Soriano, y estableciendo una reorganización del canon con escritores olvidados, dentro de los cuáles el mismo indirectamente se incluye. Desde allí plantea una ética literaria autónoma, que adquiere en su experiencia propia una posición ejemplar.

Bolaño trata de cambiar la situación existente, pero su perspectiva a largo plazo de la literatura es pesimista. En su discurso *Sevilla me mata*, que permaneció inconcluso y el cual iba a leer en la reunión de escritores realizada en esta ciudad al final de su vida, encontramos lo siguiente:

Tenéis futuro, os lo puedo asegurar. Pero no es verdad. Era broma. Ese futuro es tan gris como la dictadura castrista, como la dictadura de Stroessner, como la dictadura de Pinochet, como los innumerables gobiernos corruptos que se han sucedido uno detrás de otro en nuestra tierra (“Entre paréntesis”, 19).



El panorama, sobre todo si uno lo ve desde un puente, es prometedor. El río es ancho y caudaloso y por sus aguas asoman las cabezas de por lo menos veinticinco escritores menores de cincuenta, menores de cuarenta, menores de treinta. ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos (“Entre paréntesis”, 21).

Hay que tener en cuenta, que los escritores que allí se encontrarían eran conocidos de Bolaño, y expresó su simpatía hacia muchos de ellos, mediante menciones, dedicatorias o reseñas favorables, pero Bolaño veía que ante la carencia de un modelo ético y estético capaz de enfrentarlos contra las condiciones de la literatura de la región, indudablemente terminarían de una forma u otra bajo la influencia de factores externos a la autonomía literaria. Esta declaración constituye entonces el testamento trágico de Bolaño sobre la literatura hispanoamericana.

A pesar de esta perspectiva pesimista de Bolaño sobre el futuro de la literatura, identificó una segunda línea de narradores en Hispanoamérica, que iniciaría con Ricardo Piglia o Fernando Vallejo, escritores instalados en la desesperación y en el laberinto, y que está abierta para los nuevos escritores (“Catorce preguntas a Roberto Bolaño”). En ella podemos encontrar a los escritores hacia quienes Bolaño demostraba su simpatía y que son sus contemporáneos en cierta medida, entre ellos están: Daniel Sada, Juan Villoro, Carmen Buollosa, Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Sergio Pitol (“Entre paréntesis”, 342), Rodrigo Rey Rosa, Rodrigo Fresán, Horacio Castellanos Moya, Alan Pauls, (“Catorce preguntas a Roberto Bolaño”), César Aira, Mauricio Montiel, Jaime Bayly, Santiago Gamboa (“Bolaño a la vuelta de la esquina”), Ibsen Martínez, Pedro Lemebel, Mario Bellatin (“Entre paréntesis”, 20) , Andrés Neuman (“Entre paréntesis”, 149) o Pedro Juan Gutierrez (“Entre paréntesis”, 212). El gusto que mantiene por varios de ellos parte de su idea de la literatura, por ejemplo, de Sada, dirá que su proyecto de escritura le parece el más arriesgado (“Entre paréntesis”, 342), de Rey Rosa, que leerlo es aprender a escribir y una invitación al placer de dejarse arrastrar por historias siniestras o fantásticas (“Entre paréntesis”, 141) o de Lemebel, que es uno de los pocos escritores que no buscan la respetabilidad sino la libertad (“Entre paréntesis”, 76, 77). Bolaño expresa su aprecio por estos escritores, aunque en el fondo sepa que su labor es difícil, en especial por que dentro de la literatura de la región, él percibe la llegada a un precipicio, que solo pueden intentar

cruzar por medio de la invención y la audacia, en un esfuerzo sin garantías de nada (“Sobre el juego y el olvido”). Labor enmarcada bajo el signo de dos tradiciones que no están asentadas en espacios geográficos, sino temáticos: la aventurera y la apocalíptica (“Entre Paréntesis”, 215), y las cuales parten de dos libros clave, que para el autor marcan la vertiente de la cual beben todos los escritores americanos, el primero, *Moby Dick* de Herman Melville, y el segundo, *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain. Bajo los territorios del mal, la lucha interna y la derrota en el primero, y la empresa de la aventura, el humor y la búsqueda de la felicidad en la cotidianidad en el segundo (“Entre paréntesis”, 269).

## 4. Conclusiones

Esta investigación al centrarse en la influencia de la obra de no ficción y las entrevistas de Roberto Bolaño desde 1998 al 2003, ha iniciado en su primer capítulo, con un análisis histórico de las condiciones políticas, económicas y estéticas que han estado presentes históricamente dentro del campo literario hispanoamericano en los últimos cien años, para comprender de esta forma, los distintos acontecimientos y transformaciones que dieron lugar a un particular estado del campo a finales del siglo XX, momento en el que Bolaño intervino en él de forma importante. En el segundo capítulo, se han estudiado las condiciones del *habitus* de Bolaño, su trayectoria literaria y las distintas estrategias utilizadas por el escritor para ingresar y mantenerse dentro del campo; también se ha revisado y estudiado de qué forma, su obra está en comunicación con la historia y las especificidades del campo literario, así como las principales características de la misma. Finalmente, en el tercer capítulo, se ha realizado un análisis de la posición que Bolaño llega a ocupar dentro del campo literario hacia el final de su vida, mediante las intervenciones y opiniones que el escritor hizo públicas entre 1998 y el 2003, las cuales se pueden encontrar tanto en su obra de no ficción como en sus entrevistas.

Los resultados de esta investigación, nos indican que Roberto Bolaño, durante toda su trayectoria dentro del campo literario, estuvo en un permanente proceso de construcción de su figura como escritor autónomo e independiente. Procesos que se verifican en su adquisición de *capital cultural* y *simbólico*, los cuales posteriormente utilizará tanto en el proceso creativo, al momento de escribir su obra, como en sus intervenciones, donde expresa su idea de la literatura y la ética que un verdadero escritor debe asumir.

No podemos separar la obra de Bolaño de sus opiniones y críticas, ambas coexisten en el universo del autor, y están relacionadas por las preocupaciones que Bolaño mantiene sobre la literatura y su ejercicio. Las condiciones hacia finales de los noventa, dentro del campo literario, cuando Bolaño empieza a adquirir relevancia, reflejan un momento de incertidumbre tanto ética como estética, producto de un paulatino desprestigio de la política y una mayor intervención del mercado dentro de la producción literaria, proceso que generó escritores que adquirieron reconocimiento por acciones ajenas al ejercicio literario por sí mismo.

A mediados del siglo XX, factores como el cambio político y la unidad regional eran considerados importantes al momento de construir una posición literaria. Hacia finales del siglo XX, estos perdieron importancia, tras la caída de lo que Lyotard llamaría *los grandes relatos*, lo que trajo consigo consecuencias dispares en ambos polos del campo literario, por un lado la liberación de las temáticas y una tendencia hacia la figura del escritor cosmopolita, y por otro las imposiciones cada vez más intensas de la economía, que prefería un producto fácil, que resultara atractivo y rentable a corto plazo, ofreciendo el éxito a quienes lo aceptaran; proceso de cierta forma similar al que tomaron las instancias políticas al recompensar con premios y galardones a los escritores que se acogieran a una determinada posición estética e ideológica que ellos aceptaran.

Bolaño mediante la calidad de su obra y el uso de la ironía, el sarcasmo y la crítica en sus intervenciones, logra entablar un diálogo con las condiciones del campo literario de entonces. En este sentido el *capital simbólico* alcanzado por él, y la consagración que consigue especialmente con *Los detectives salvajes*, -donde se retrata a sí mismo mediante Arturo Belano-, produce la legitimidad necesaria para que sus opiniones y su obra sean tomadas en cuenta. Ambas actúan como espacios críticos de la literatura, especialmente de la producida en Hispanoamérica, de ahí la constante reflexión sobre la condición de la literatura y las eventualidades del ejercicio literario, que se encuentran en ellas. Podemos afirmar, que sus opiniones e intervenciones son una guía ética de acción mientras que sus obras son el resultado de llevar ésta a la práctica.

Gran parte del *capital simbólico* alcanzado por Bolaño, al hacer pública su visión de la literatura, hizo que ésta aumente, a tal punto que logró convertirse en un escritor guía dentro del campo literario hispanoamericano antes de morir. Sus posiciones se enfrentan directamente con el estado del campo en su momento, y plantean el verdadero ejercicio literario desde la autonomía, es decir, desde la posición propia de un artista cuyo único compromiso es con la calidad de su obra, jugándose la vida en ello. Esto cubre un vacío ético y estético y es una de las explicaciones sociales de por qué Bolaño alcanzó un alto reconocimiento hacia el final de su vida y que actualmente se mantiene.

Podemos concluir, que la construcción ética, que Bolaño hace pública en sus intervenciones, acompañada de un proceso de reestructuración literaria de la tradición hispanoamericana, es el elemento clave, junto a su producción estrictamente literaria, para comprender la importancia que tienen sus entrevistas y obras de no ficción, en la construcción de su posición como escritor autónomo dentro del campo literario. No es sorprendente, que Bolaño retome a Borges como inspiración dentro de la tradición hispanoamericana, y que mencione sin reservas la influencia que recibe de él, tanto ética como estética para construir su visión de la literatura. Borges sostiene la posición autónoma por excelencia dentro del campo literario y su influencia es innegable en las generaciones posteriores. Bolaño intenta renovar esta posición, que él considera, el camino de la verdadera literatura y que encuentra en peligro dentro de los noventa, de ahí sus ataques a los escritores que no comparten sus ideas, y el reto que lanza contra sus pares instándolos a tener el valor y el compromiso necesarios, para crear una obra que pueda resistir el paso del tiempo.

Los resultados de esta investigación, nos llevan a comprender de forma más amplia tanto la obra como la posición de Bolaño, las cuales están en permanente comunicación, y el camino que Bolaño siguió dentro del campo literario para convertirse en un escritor de una relevancia indiscutible actualmente. En este sentido la comprensión de su idea de la literatura, su defensa de la autonomía del escritor, y sus opiniones sobre sus pares, pueden indicarnos el otro lado de su obra, las condiciones sociales y literarias que hicieron posible que el escritor alcance un lugar destacado dentro de la literatura hispanoamericana. Esperamos, por medio de este trabajo generar un referente para futuras investigaciones sobre el tema, especialmente en el estudio de las relaciones existentes entre la posición ética y estética del escritor, y el análisis interno de sus obras; un territorio de importancia para comprender la obra de Roberto Bolaño desde la sociología de la literatura.

## 5. Bibliografía

### *Libros*

Bolaño, Roberto. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona. Anagrama. 2011

Bolaño, Roberto. *El Tercer Reich*. Barcelona. Anagrama. 2010.

Bolaño, Roberto. *El secreto del mal*. Barcelona. Anagrama. 2007.

Bolaño, Roberto. *La universidad desconocida*. Barcelona. Anagrama. 2007.

Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona. Anagrama. 2004.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona. Anagrama. 2003.

Bolaño, Roberto. *La pista de hielo*. Barcelona. Seix Barral. 2003.

Bolaño, Roberto. *Amberes*. Barcelona. Anagrama. 2002.

Bolaño, Roberto. *Una novelita lumpen*. Barcelona. Mondadori. 2002.

Bolaño, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona. Anagrama. 2001.

Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona' Anagrama. 2000.

Bolaño, Roberto. *Tres*. Barcelona. Acantilado. 2000.

Bolaño, Roberto. *Los perros románticos*. Barcelona. Lumen. 2000.

Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona. Anagrama. 1999.

Bolaño, Roberto. *Mounsier Pain*. Barcelona. Anagrama. 1999.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona. Anagrama. 1998.

Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona. Anagrama. 1997.

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona. Anagrama. 1996.

Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral. 1996

Bolaño, Roberto; Porta, Antoni García. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona. Acantilado. 2006

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. A

Corral, Wilfrido. *Bolaño Traducido: Nueva Literatura Mundial*. Madrid. Ediciones Escalera. 2011.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Volumen II*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Volumen III*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el Modernismo*. Barcelona: Alfadil Editores, 1985.

Shaw, Donald. *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1992.

Volpi, Jorge. *El Insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el Siglo XXI*. Madrid. Editorial Debate. 2009.

*Artículos, capítulos de libros y ensayos*

Bethell, Leslie ed. *"La literatura, la música y el arte de América Latina 1870-1930". Historia de América Latina Tomo 8: América Latina: cultura y sociedad 1830-1930*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991. 158-228.

Bolaño, Roberto; Fresán, Rodrigo. *"Dos hombres en el castillo"*. Letras Libres. Junio del 2002. Web.

Bourdieu, Pierre. *"El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método"*. Criterios Ene. 1989 - Dic. 1990. 20-42. B.

Bourdieu, Pierre. *"Los tres estados del capital cultural"*. Sociológica, UAM-Azcapotzalco, México, núm 5. 11-17.

Browitt, Jeffrey. *"Rubén Darío ante la crítica literaria en la época del Modernismo". Ruben Dario: cosmopolita arraigado*. Nicaragua: IHNCA, 2010. 238-263.

Criado, Martín Enrique. *"El concepto de campo como herramienta metodológica"*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 2008: 11-33.

Fernández Moya, María. *"El proceso de internacionalización del sector editorial español"*. Sesión IX Congreso de la Asociación de Historia Económica: La internacionalización de la empresa española en perspectiva histórica. Web.

Franco, Jorge. *"Herencia, ruptura y desencanto"*. Palabra de América. Barcelona. Seix Barral. 2004. 38-46.



Fresán Rodrigo. *"Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano"*. Palabra de América. Barcelona. Seix Barral. 2004. 47-74.

Fresán, Rodrigo. *"El secreto de mal y La Universidad Desconocida de Roberto Bolaño"* Web.

Gamboa, Santiago. *"Opiniones de un lector"*. Palabra de América. Barcelona. Seix Barral. 2004. 75-87.

Giménez, Gilberto. *"La sociología de Pierre Bourdieu"*. Seminario Permanente de Cultura y Representaciones Sociales. 1 Mar. 2009. UNAM. Web.

Iwasaki, Fernando. *"No quiero que a mi lean como a mis antepasados"*. Palabra de América. Barcelona. Seix Barral. 2004. 104-122.

Iwasaki, Fernando *"Nuevas Posiciones Estéticas en Hispanoamérica"*. Renacimiento Revista de Literatura. Web.

Lemus, Rafael. *"La novela como mercancía"*. Letras Libres. Mayo del 2013. Web.

Manzoni, Celina. *"Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal"*. Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia. Buenos Aires. Ediciones Corregidor. 2002. 17-32.

Mendoza, Mario. *"Fuerzas centrífugas y centrípetas"*. Palabra de América. Barcelona. Seix Barral. 2004. 123-135.

Ortega, Julio. *"La literatura latinoamericana en la década de los 90"*. Inti: Revista de literatura hispánica. 1990. 167-171.

Paz Soldán, Edmundo. *"Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis"*. Bolaño Salvaje. Barcelona. Candaya. 2008. 11-30.

Paz Soldán, Edmundo; Faverón, Gustavo. *"Presentación."* Bolaño Salvaje. Barcelona: Candaya, 2008. 9-10.

Rama, Ángel. *"El boom en perspectiva"*. Signos Literarios Enero-Junio. 2005. 161-206.

Ramos, Julio. *"El reposo de los héroes"*. Prismas, revista de historia intelectual 1997. 30-48.

Ruiz Serrano, Cristina. *"El Realismo Mágico de las últimas décadas en Hispanoamérica y Rusia. ¿Hibridez o Desaparición?"*. Lo Fantástico: Norte y Sur. 2008. 175, 194.

Sorá, Gustavo. *"Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en Tierra Firme"*. Historia de los intelectuales en América Latina: II Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. 537-566.

Thays, Iván. *"Andreas no duerme"* Palabra de América. Barcelona. Seix Barral. 2004. 180-205.

Valenzuela Garcés, Jorge. *"Escritores comprometidos, campo literario y novela total en los años sesenta. Mario Vargas Llosa, lector de Cien años de soledad"*. Letras ene./dic. 2010. 25-43.

Valles Calatrava, José. *"La Escuela de Frankfurt"*. Sociología de la Literatura. Madrid. Editorial Síntesis. 1996. 79-86.

Vila-Matas, Enrique. *"Un plato fuerte de la China destruida"* Web.

Volpi, Jorge. *"El fin de la narrativa latinoamericana"*. Palabra de América. Barcelona. Seix Barral. 2004. 206-224.

Wahnón Bensusan, Sultana. *"La Sociología de la Literatura de Georg Lukács"*. Sociología de la Literatura. Madrid. Editorial Síntesis. 1996. 54-78.

## *Tesis*

Companys Tena, Mireia. *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona. 2010.

De Diego, Jose Luis. *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de la Plata. La Plata. 2000.

Gutiérrez Giraldo, Rafael Eduardo. *De la Literatura como oficio peligroso: Crítica y Ficción en la Obra de Roberto Bolaño*. Tesis Doctoral. Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2010.

## *Entrevistas*

Bolaño, Roberto. “*Fragmentos de una conversación desconocida*”. Entrevista por María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz, Revista de Libros de El Mercurio. 25 de Octubre del 2003. Web.

Bolaño, Roberto. “*Entrevista a Roberto Bolaño*”. Entrevista por Mihaly Dés. Lateral, Revista de cultura. Abril de 1998. Web.

Bolaño, Roberto. “*Entrevista con Roberto Bolaño*”. Cuadernos Hispanoamericanos. Octubre del 2000. Web.

Bolaño, Roberto. “*La paternidad es lo mejor y también lo más terrible*”. Entrevista por Felipe Ossandón. Febrero del 2003. Web.

Bolaño, Roberto. “*Creo que podría vivir cinco años como cinco días*”. Entrevista por Andrés Gómez. La Tercera. Julio del 2003. Web.

Bolaño, Roberto. “*Carmen Buollosa entrevista a Roberto Bolaño*”. Entrevista por Carmen Buollosa. Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 105-113.

Bolaño, Roberto. *“Entrevista a Roberto Bolaño”*. Entrevista por Luis García España. Crítica.cl. Abril del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. *“La literatura es un oficio peligroso”*. Entrevista por Patricio Pron. El País. Febrero del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. *“Entrevista a Roberto Bolaño en Off the record”* Video Online. Youtube. Enero del 2013. Web.

Bolaño, Roberto. *“Tertulia in vitro. Invitado: Roberto Bolaño”*. Moderado por Rubén Wisotzki. Comala.com. Julio de 1999. Web.

Bolaño, Roberto. *“Los escritores somos delincuentes de cuidado”*. Entrevista por Miguel Calçada. El Periódico. Mayo del 2003. Web.

Bolaño, Roberto. *“Bolaño en Turín”*. Entrevista por Raul Schenardi. Mayo del 2003. Web.

Bolaño, Roberto. *“Esta vez iré con las manos en la nuca”*. Entrevista por Melanie Jösch. Primera Línea. Febrero del 2000. Web.

Bolaño, Roberto. *“Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”*. Entrevista por Melanie Jösch. Primera Línea. 2000. Web.

Bolaño, Roberto. *“Catorce preguntas a Roberto Bolaño”*. Entrevista por Daniel Swinburn. El Mercurio. Marzo del 2003. Web.

Bolaño, Roberto. *“Roberto Bolaño publicará dos libros este año”*. Entrevista por Gabriel Agosin. letras.s5.com. Proyecto Patrimonio. Febrero del 2002. Web.

Bolaño, Roberto. *“Hay que dar pelea y caer como un valiente”*. Entrevista por Pedro Donoso. Artes y Letras. Julio del 2003. Web.

Bolaño, Roberto. “*Que cada uno lea lo que quiera y pueda*”. Entrevista por Alfonso Carvajal. El Tiempo. Enero del 2003. Web.

Bolaño, Roberto. “*Yo jodo mucho la paciencia*”. Entrevista por Willy Haltenhoff. La Nación. Noviembre de 1998. Web.

Bolaño, Roberto. “*Bolaño en sus palabras*”. La Nación. Septiembre del 2009. Web.

Bolaño, Roberto. “*El cuestionario de Proust*”. La Tercera. Marzo del 2000. Web.

Bolaño, Roberto. “*Roberto Bolaño: Le debo a Parra toda mi obra literaria*”. Entrevista por Andrés Gómez. La Tercera. Abril del 2000. Web.

Bolaño, Roberto. “*Yo me siento chileno*”. Entrevista por Marcelo Soto. Qué Pasa. Julio del 2008. Web.

Bolaño, Roberto. “*Dejo que me plagien con total tranquilidad*”. Entrevista por Álvaro Matus. Qué Pasa. Septiembre del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. “*Sobre el juego y el olvido*” Entrevista por Adela Kohan. La Nación. Abril del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. “*Entrevista a Roberto Bolaño en La belleza de pensar*”. Entrevista por Cristián Warnken. Video Online. Youtube. 1999. Web.

Bolaño, Roberto. “*Siempre quise ser un escritor político*”. Entrevista por Demian Orosz. La Voz Interior. Diciembre del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. “*Roberto Bolaño: inédito y final*”. Entrevista por René Gajardo Godoy. La Tercera. Abril del 2010. Web.

Bolaño, Roberto. “*Entrañable Huraño*”. Entrevista por Sonia Hernández y Marta Puig. Bolaño Salvaje. Barcelona: Candaya, 2008. 475.477.

Bolaño, Roberto. *“Bolaño a la vuelta de la esquina”*. Entrevista por Rodrigo Pinto. Últimas Noticias. Enero del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. *“La escritura salvaje de un nómada”*. Entrevista por Claudia Posadas. Arena. Noviembre de 1999. Web.

Bolaño, Roberto. *“Bolaño vuelve al ruedo con Putas asesinas”*. Entrevista por Javier Aspurrúa. Septiembre del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. *“Prefiero a la Allende que a Teitelboim”*. Entrevista por Carolina Andonie Dracos. Agosto del 2002. Web.

Bolaño, Roberto. *“En literatura es casi imposible mantenerse a salvo”*. Entrevista por Sebastián Noejovich. Revista Lea. Mayo del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. *“No exhibirá la generosidad de Allende”*. Entrevista por Florencia Grieco. Página 12. Enero del 200. Web.

Bolaño, Roberto. *“Me interesan los personajes extremos para no aburrirme”*. El Mundo Libro. Septiembre del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. *“La paciencia de Bolaño”*. Tal Cual. Julio del 2001. Web.

Bolaño, Roberto. *“El territorio del riesgo”*. Entrevista por Gonzalo Aguilar. El Clarín. Mayo del 2002. Web.

Bolaño, Roberto. *“Isabel Allende es una mala escritora”*. Entrevista por Andrés Gómez. Mayo del 2002. Web.

Bolaño, Roberto. *“Una literatura autobiográfica”*. Entrevista por Carlos Rubio. Reforma. Julio de 1999. Web.

## *Otros*

Bolaño, Roberto. *“Déjenlo todo nuevamente: primer manifiesto infrarrealista”*. 1976. Web.

Bolaño, Roberto. *“Manifiesto Infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites”* 1975. Web.

Fuguet, Alberto; Gómez, Sergio. *“Presentación del País McOndo”*. 1996. Web.

Palou, Urroz, Castañeda, Padilla, Volpi. *“Manifiesto Crack”*. 1996. Web.

## 6 Anexos

### Representaciones del escritor en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

Dentro de la narrativa de Roberto Bolaño existe una constante preocupación por el ejercicio de la literatura y las distintas ideas que a partir de ella se construyen. El hecho de que muchos de sus personajes sean escritores o estén relacionados al campo literario, nos indica de qué forma la visión ética y estética de Bolaño se reflexiona a través de ellos. Desde su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), donde el personaje, Ángel Ros es un escritor obsesionado con la obra de Joyce y un asesino, hasta su novela inconclusa *2666* (2004), que indaga hacia el final de la misma, en la vida del escritor Benno Von Archimboldi y su contacto con la literatura; Bolaño ha mantenido a través de su narrativa a personajes relacionados con las diversas posibilidades que pueden presentarse a quienes se acercan al ejercicio literario. De las trece novelas publicadas de Bolaño hasta la fecha, la mayoría tiene una relación directa o indirecta con este tema, las excepciones a esto son: *La pista de hielo* (1993), *Una novelita lumpen* (2002) y *El Tercer Reich* (2010).

Hay una relación directa entre las intervenciones críticas de Bolaño y el núcleo de muchas de sus novelas. Dentro de la reflexión ética de Bolaño que considera la literatura como un peligro, se establece la diferencia entre varios tipos de escritores, aquellos que lo juegan todo por la literatura, como el grupo de poetas real visceralistas en la primera parte de *Los Detectives Salvajes*, y aquellos que tienen acercamientos al mal o el poder como Carlos Wieder en *Estrella Distante*, o el catálogo de escritores de *La literatura nazi en América*.

*Los Detectives Salvajes* ofrece un espacio para investigar las distintas posiciones que toman los escritores dentro del campo literario, en la literatura de Roberto Bolaño. Juan García Madero, Arturo Belano y Ulises Lima, son los tres personajes que tienen un papel constante en toda la obra. El primero al escribir el diario que compone la primera y tercera parte del libro. Y los dos últimos, al ser los personajes que el lector busca a través de los



diversos testimonios recogidos en la segunda parte. Los tres se encuentran por primera vez en el taller de poesía de Julio César Álamó que se dicta en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en Noviembre de 1975. El taller se desarrolla entre la crítica constante de Álamó y los otros miembros hacia los poemas que han escrito. Relata García Madero:

Leíamos poemas y Álamó, según estuviera de humor, los alababa o los pulverizaba; uno leía, Álamó criticaba, otro leía, Álamó criticaba, otro más volvía a leer, Álamó criticaba. A veces Álamó se aburría y nos pedía a nosotros (los que en ese momento no leíamos) que criticáramos también, y entonces nosotros criticábamos y Álamó se ponía a leer el periódico.

El método era el idóneo para que nadie fuera amigo de nadie o para que las amistades se cimentaran en la enfermedad y el rencor (5).

En una de las sesiones del taller se presentan Belano y Lima como miembros del real visceralismo, criticando el método del taller dictado por Álamó, y este los acusa de: “surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas” (8). De entre los miembros del taller, solamente García Madero se pone de parte de los poetas real visceralistas y la discusión se resuelve finalmente con la lectura de un poema por parte de Lima, el suceso es relatado por García Madero:

El cierre de la velada fue sorprendente. Álamó desafió a Ulises Lima a que leyera uno de sus poemas. Éste no se hizo de rogar y sacó de un bolsillo de la chamarra unos papeles sucios y arrugados. Qué horror, pensé, este pendejo se ha metido él solo en la boca del lobo. Creo que cerré los ojos de pura vergüenza ajena. Hay momentos para recitar poesías y hay momentos para boxear. Para mí aquél era uno de estos últimos. Cerré los ojos, como ya dije, y oí carraspear a Lima. Oí el silencio (si eso es posible, aunque lo dudo) algo incómodo que se fue haciendo a su alrededor. Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado (9).

De este episodio en el cual se encuentran, Belano, Lima y García Madero, podemos observar, que tanto el desafío ante el orden establecido, como la seguridad en la propia calidad literaria, son los elementos que sorprenden a García Madero y que hacen que posteriormente se una al grupo de los real visceralistas. Lima y Belano, los líderes del movimiento literario, se sostienen por medio de la venta de marihuana para financiar sus

publicaciones (26) y consiguen libros mediante el hurto de librerías en el DF (24). La ilegalidad como puede observarse está presente en el grupo real visceralista, pero esta sirve a un fin más elevado: la propia literatura, la cual representa una realidad, por la cual es posible romper las fronteras de la legalidad. García Madero al involucrarse con los poetas del real visceralismo empieza adoptar como propia esta visión, se dedica a leer y a escribir poemas abandonando sus clases de derecho en la UNAM, iniciando así su exploración dentro de la sexualidad, las drogas y la literatura. El real visceralismo representa la escuela para la formación de García Madero como escritor, su contacto con él, le da las bases éticas para que éste se entregue al ejercicio de escribir, aunque posteriormente descubre que el movimiento como tal lo constituyen realmente Belano y Lima, son ellos, quienes están comprometidos con la literatura. En una conversación entre García Madero y Ernesto San Epifanio éste le revela que solamente Belano y Lima leen de entre los real visceralistas:

—No me hagas reír. Pero si en ese grupo sólo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales. Me parece que lo único que hacen en las librerías es robar libros.

—Pero después los leerán, ¿no? —concluí un poco amoscado.

—No, te equivocas, después se los regalan a Ulises y a Belano. Éstos los leen, se los cuentan y ellos van por ahí presumiendo que han leído a Queneau, por ejemplo, cuando la verdad es que se han limitado a *robar* un libro de Queneau, no a leerlo (54).

Tampoco se observa que dentro del real visceralismo exista un compromiso fuerte con el mismo, por parte de varios de sus miembros. En un momento Arturo Belano empieza a expulsarlos y esta es la reacción que genera:

Belano se cree Bretón, dice Requena. En realidad, todos los *capo di famiglia* de la poesía mexicana se creen Bretón, suspira. ¿Y los expulsados qué dicen, por qué no forman un nuevo grupo? Requena se ríe. La mayoría de los expulsados, dice, ¡ni siquiera saben que han sido expulsados! Y a aquellos que lo saben no les importa nada el real visceralismo. Se podría decir que Arturo les ha hecho un favor.

—¿A Pancho no le importa nada? ¿A Piel Divina no le importa nada?

—A ellos puede que sí. A los demás sólo les han quitado un lastre de encima. Ahora pueden irse tranquilamente con las huestes de los Poetas Campesinos o con los achichincles de Paz (106).

Por otro lado el objetivo de los real visceralistas es la confrontación con lo establecido y la búsqueda de un cambio dentro de los esquemas de la poesía. Especialmente los impuestos por Octavio Paz y Pablo Neruda que en palabras de sus miembros es una situación entre la espada y la pared (24). Esto lleva también a que el movimiento sea ignorado por la institución literaria. Escribe García Madero en su diario: “A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales. Belano y Lima parecen dos fantasmas” (119). Dentro de los testimonios de la segunda parte Luis Sebastián Rosado teme que al enterarse que los real visceralistas están preparando algo grande, esto sea el secuestro de Octavio Paz:

Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcōyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero (179).

En el libro, el pintor Alfonso Pérez Camarga menciona sobre los real visceralistas, que éstos no eran más que vendedores de marihuana, no verdaderos escritores ni tampoco revolucionarios: “nunca los consideramos unos poetas de verdad. Mucho menos unos revolucionarios. ¡Eran vendedores y punto! Nosotros respetamos a Octavio Paz, por ejemplo, y ellos, con la soberbia de los ignorantes, lo desdeñaban sin ambages. Eso es inadmisibile” (348). Este es un ejemplo de la pugna por la legitimidad que se da dentro del campo literario y que Bolaño recrea en su novela. Luis Sebastián Rosado en la segunda parte de la novela cita a Carlos Monsiváis, quien al referirse al grupo estridentista, los describe como: “Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil” (160). Rosado piensa que esto es aplicable también para el grupo de los real visceralistas, quienes se consideran a si mismos herederos del

estridentismo. También en la multiplicidad de versiones sobre el real visceralismo que permite la estructura de la segunda parte de la novela, se dan a conocer puntos de vista más subjetivos entre los testimonios, por ejemplo el de Laura Jáuregui quién considera al real visceralismo como una danza de amor fallida de Arturo Belano hacia ella (177).

La representación del escritor en un primer momento funciona en dos niveles dentro del real visceralismo, en el primero están Lima y Belano como ejemplos de escritores a emular, y en el segundo nivel está García Madero, quién sigue sus pasos. Mientras que García Madero es el ideal de la juventud presta a darlo todo por la literatura, Lima y Belano nos muestran en la segunda parte cómo las ilusiones se tambalean ante la realidad. Logran publicar, pero su trayectoria es errante, terminando con Belano en África y Lima de regreso a México, luego de vivir ambos varias experiencias alrededor del mundo. En Belano y Lima, Bolaño construye el modelo de escritor a seguir, es decir, el escritor que se entrega a la literatura, la vive y trata de abrir un nuevo camino dentro de la misma, en oposición a los grupos establecidos. Belano publica, pero con desastrosos resultados para la editorial. El editor Lisando Morales, recuerda este proceso:

Nadie quiere caminar junto a un blanco móvil. Nadie quiere caminar junto a quien ya apesta a carroña. Al menos ahora sé algo que antes sólo presentía: a todos los editores nos sigue un asesino a sueldo. Un asesino ilustrado o un asesino analfabeto, a sueldo de los intereses más oscuros, que a veces son, santa paradoja, nuestros propios y vacuos y necios intereses (...). La vida hay que vivirla, en eso consiste todo, simplemente. Me lo dijo un teporocho que me encontré el otro día al salir del bar La Mala Senda. La literatura no vale nada (318).

Incluso los poetas que habían tenido algún tipo de relación con el real visceralismo son discriminados por esto. Xóchitl García, comenta la reacción de los editores ante su anterior afiliación:

¿así que tú fuiste real visceralista, eh?, y después me decían que lo sentían, pero que no podían publicar ni uno solo de mis poemas. Según María, a quien acudía cada vez más desanimada, eso era lo normal, la literatura mexicana, probablemente todas las literaturas latinoamericanas, eran así, una secta rígida en donde el perdón era costoso de conseguir. Pero yo no quiero que me perdonen nada, le decía. Ya lo sé, decía ella,

pero si quieres publicar más vale que no menciones nunca más a los real visceralistas (390).

El proceso literario se va entendiendo tras el paso de los años en la segunda parte, como un proceso solitario, del real visceralismo ya quedan solo recuerdos y rencores. Entre los viajes y la literatura solo queda la noción de que escribir es un proceso individual que encarna en si misma la derrota y el peligro en el enfrentamiento contra el tiempo. Edith Oster recuerda el proceso siguiente en su relación con Belano: “No escribíamos para publicar sino para conocernos a nosotros mismos o para ver hasta dónde éramos capaces de llegar” (434).

Quizás el momento de la novela donde se hacen explícitas las distintas posiciones de Bolaño con respecto a la literatura es en los testimonios recogidos de los escritores participantes en la Feria del libro de Madrid en julio de 1994. Pere Ordoñez menciona la misma posición que Bolaño sostiene en sus discursos hacia el final de su vida:

Hoy los escritores de España (y de Hispanoamérica) proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja, del proletariado y del lumpen proletariado, y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada. No digo que no sean cultos. Son tan cultos como los de antes. O casi. No digo que no sean trabajadores. ¡Son mucho más trabajadores que los de antes! Pero son, también, mucho más vulgares. Y se comportan como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes (512).

Aquí está claramente expresada la crítica a las nuevas generaciones de escritores, quienes en búsqueda del reconocimiento social, dejan a un lado las posiciones estrictamente literarias, para terminar o aliados al poder o condicionados por las ventas. Juan Martínez Morales se lamenta sobre este asunto mientras reflexiona en sobre el papel del escritor y el honor perdido de los poetas:

Un escritor, hemos establecido, no debe parecer un escritor. Debe parecer un banquero, un hijo de papá que envejece sin demasiados temblores, un profesor de

matemáticas, un funcionario de prisiones (...). Un escritor debe parecer un articulista de periódico. Un escritor debe parecer un enano y DEBE sobrevivir. Si no tuviéramos, encima, que leer, nuestro trabajo sería un punto suspendido en la nada, un mandala reducido a su mínima expresión, nuestro silencio, nuestra certeza de tener un pie cristalizado en el otro lado de la muerte. Fantasías. Fantasías. Quisimos, en algún pliegue perdido del pasado, ser leones y sólo somos gatos capados. Gatos capados casados con gatas degolladas (514).

Pablo del Valle por su parte, recuerda su vida. Deja a su mujer que trabaja como cartera, del Valle, tras ganar un premio literario y alcanzar el reconocimiento de la crítica, escribe una columna en un periódico y se casa con una estudiante de filología inglesa que escribe poesía, quién le parece más acorde a su nueva posición. Pero no puede olvidar a su anterior mujer y esto le desespera: “El mundo de la literatura es una jungla. Yo pago mi relación con la cartera con unas cuantas pesadillas, con unos cuantos fenómenos auditivos. No está mal, lo acepto. Si tuviera menos sensibilidad, seguramente ya ni siquiera me acordaría de ella” (517). Así del Valle expresa su relación conflictiva al alcanzar el éxito dentro de la literatura.

Marco Antonio Palacios en cambio expresa la relación servil con la literatura para alcanzar el éxito, escribir disciplinadamente y decirles lo que quieren oír a los escritores que puedan abrirle a uno las puertas, incluso tener encuentros sexuales con hombres o mujeres si esto representa subir un peldaño dentro de la literatura. Nunca criticar a los amigos de los escritores, y continuar escribiendo mientras se usa la diplomacia y el disimulo. A los 24 años tiene publicados cuatro libros y escribe en un periódico de derechas y corrige publicaciones de políticos. Menciona sobre su trayectoria:

Los jóvenes que quieren hacer una carrera como escritor ven en mí un ejemplo a seguir. (...) Puede que lo digan sinceramente, pero puede que lo digan para que me confíe y afloje. Si es por esto último no les voy a dar el gusto: sigo trabajando con el mismo tesón que antes, sigo produciendo, sigo cuidando con mimo mis amistades. Aún no he cumplido los treinta y el futuro se abre como una rosa, una rosa perfecta, perfumada, única. Lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal (518-519).

Hernando García León representa a otro escritor de éxito, reconocido incluso en Nepal donde llega tras una visión en la cual San Juan Bautista le dice que allí podrá escribir un libro magnífico (520). Luego del viaje y tras un encuentro místico donde la Virgen María le pide escribir un libro, acaba una obra en tres meses titulada *La nueva era y la escalera ibérica*. De la cual se venden mas de mil ejemplares. El tono irónico como Bolaño presenta esta historia, tiene implícita una crítica a este tipo de escritores.

Felipe Müller, finalmente cuenta una historia sobre dos escritores que le había contado Arturo Belano y que representa la relación nefasta que puede llegar a producirse al cruzarse la literatura y la política. El primero, un poeta peruano y marxista, versado en teoría política y literatura se esgrime como uno de los mejores escritores del continente, es publicado y alcanza el reconocimiento. Luego tras ganar una beca para viajar a Europa, pasa desapercibido por las editoriales en Barcelona y viaja a París donde entra en contacto con estudiantes maoístas peruanos, quienes le convencen de ser la reencarnación de Mariátegui, el escritor resulta desastroso como ensayista, y al regresar a Lima, se encuentra con Sendero Luminoso como una amenaza tangible para el Perú y su situación se complica. Relata Müller:

Desapareció la joven promesa de las letras nacionales y apareció un tipo cada vez con más miedo, cada vez más enloquecido, un tipo que sufría al pensar que había cambiado Barcelona y París por Lima, en donde los que no despreciaban su poesía lo odiaban a muerte por revisionista o perro traidor y en donde, a los ojos de la policía, había sido, a su manera, es cierto, uno de los ideólogos de la guerrilla milenarista. Es decir, de golpe y porrazo el peruano se encontró varado en un país en donde podía ser asesinado tanto por la policía como por los senderistas. Unos y otros tenían motivos de sobra, unos y otros se sentían afrentados por las páginas que él había escrito. A partir de ese momento todo lo que él hace para salvaguardar su vida lo acerca de forma irremediable a la destrucción (526).

El poeta peruano se vuelve un seguidor de las teorías de madame Blavatsky y se convierte en un ferviente católico seguidor de Juan Pablo II, declarándose abiertamente enemigo de la teoría de la liberación. La policía no cree en estos cambios y lo sigue teniendo como peligroso, finalmente se le termina el dinero y regresa a vivir con sus

padres, sigue escribiendo pero los demás escritores ante su cambio ideológico lo ignoran y pasa casi desapercibido dentro de la literatura.

El otro escritor es un novelista cubano, versado en literatura, quien escribe obras felices y radicales, pero que es perseguido por las autoridades de la revolución por su homosexualidad:

Poco a poco le empezaron a quitar lo poco que tenía. Perdió el trabajo, dejaron de publicarlo, intentaron que se convirtiera en soplón de la policía, lo persiguieron, interceptaron su correspondencia, finalmente lo metieron preso. Dos eran, aparentemente, los objetivos de los revolucionarios: que el cubano se curara de su homosexualidad y que, ya sano, trabajara por su patria. Ambos objetivos dan risa. El cubano aguantó. Como buen (o mal) latinoamericano, no le daba miedo la policía ni la pobreza ni dejar de publicar (527).

Finalmente el escritor logra llegar a los Estados Unidos, donde contrae el sida y escribe una novela acabado por su enfermedad, tras finalizarla el cubano se suicida.

Este es un ejemplo claro, de un tipo de posición que explora Bolaño constantemente en sus obras. Si bien, los escritores *de La literatura nazi en América*, y Carlos Wieder en *Estrella distante*, representan el lado contrario del expuesto. Existe una constante preocupación por entender el ejercicio de escribir dentro de Hispanoamérica especialmente en sus relaciones con el poder.

*Los detectives salvajes*, explora la posición romántica de la literatura, unida al desencanto de toda una generación que contempla la caída de sus ideales. Entre los dos modelos de escritores: Belano y Lima, luego de la utopía literaria queda la realidad, como un espacio conflictivo y arduo, donde la literatura se revela como un camino solitario, contra el tiempo. Esto es lo que revela finalmente *Los detectives salvajes*, que convertirse en un verdadero escritor es un camino que transcurre en los márgenes, mientras se dispone una lucha interna por la calidad literaria, en un proceso que no está exento de riesgos. Desde este punto, se puede entender que la novela haya alcanzado una amplia recepción entre sus pares, y que haya sido la base para construir el mito de Bolaño como escritor. Mientras que las posiciones de Bolaño en su no ficción y en sus entrevistas establecen el



modelo del escritor a seguir. *Los detectives salvajes*, constituye la aplicación de las mismas en la ficción de la novela, mediante un ejercicio biográfico. Es por esta razón por la cual *Los detectives salvajes*, es quizás la obra donde mejor puede observarse la ética literaria de Bolaño, expresada en su narrativa, y una de las novelas que se presenta como ideal para un estudio minucioso, de las relaciones éticas de Bolaño en su ejercicio literario.